

جامعة الموصل

كلية الآداب

قسم التاريخ

الواح جدارية تذكارية في العراق القديم من الالف الثالث ق ٠ م

هالة عبد الكريم سليمان كرموش الراوي

تاريخ قديم

باشراف

الأستاذ المساعد

الدكتورة أحلام سعد الله الطالبي

١٤٣٣ هـ ٢٠١٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قُلِ انْظُرُوا مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا تُغْنِي الْآيَاتُ وَالنُّذُرُ عَنْ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

(سورة يونس/الاية ١٠١)

المقدمة

تلقي الدراسة الضوء على جانب مهم من جوانب الحضارة العراقية القديمة التي خلفت لنا الكثير من الأعمال والنتاجات الفنية المهمة التي نفذها الفنان العراقي ، منها الألواحالجدارية (النذرية) التي اختيرت لتكون موضوع البحث لما تحمله من أهمية ارتبطت بعلاقتها الوثيقة بالفكر الديني العراقي القديم وما تعكسه على المجتمع ومايمارسه أفراده من طقوس دينية آنذاك ،إذ عبرت عن الدور الذي يؤديه الدين في حياة الفرد العراقي في تلك المدة الزمنية من تاريخ العراق القديم واعتماد الفن وسيلة للتعبيرعنه فكان فرصة مهمة للتعرف على الكثير من الطقوس الدينية التي تم تنفيذ موضوعاتها عليها ومحاولة التوصل إلىسبب تنفيذها على هذه الألواحالجدارية (النذرية) ومناسبتها اذ تسعى الدراسة الى تحديد المدة الزمنية التي استغرقها فن اقامتها واماكن انتشارها وهل كان ذلك مقتصراً على مواقع وازمان محددة من تاريخ العراق القديم ام كان عاماً شاملاً للعصور والمدن كافة وهو ما ستناقشه الدراسة .

وتم الاعتماد في هذا البحث على نتائج التنقيبات الاثارية التي قامت بها البعثات التنقيبية الاجنبية والعراقية التي نقبت في المواقع التي استخرجت منها هذه الألواح إذ كان لموقع العثور عليها سبباً مباشراً في تحديد ماهيتها الحقيقية والغاية الأساس من إقامتها وقد اعتمد بشكل أساس على نتائج التنقيبات التي قامت بها البعثة الأمريكية التابعة لجامعة شيكاغو التي مسحت عدداً من المواقع والتلال الاثارية في منطقة ديالى، وكان لها دور في استخراج العدد الأكبر منها، فضلاً عن مواقع أُخر عديدة استخرجت منها مجموعة منالألواحالجدارية (النذرية) كـ مدينة لكش(تلو)، أور ، نفر (نيبور) واوما فضلاً عن مواقع أُخر قامت بأعمال التنقيب فيها بعثات فرنسية وبريطانية وعراقية.

ومن المصادر التي تم الاعتماد عليها في الدراسةنخص منها بالذكر:

- Holzinger, E., MesopotamischeWeihgaben DerFruhdynastisehenBis Alt BabylonischenZeit, 1991, HedelbergerOrieutver Lag.
- Amiet, Pierre and Others, Art in The Ancient world, London, 1981.
- Frankfort, H. "Sculpture of The Third Millennium B.C From Tell Asmer and Khafajah, Oip, XLIV, Chicago, 1939.
- Frankfort, H. " More Sculpture of The Diyala Region", Oip,Vol . LX ,Chicago, 1943.
- Hansen, D.P., " New Votive Plaques From Nippur", JNES.Vol. 22, No. 3, 1963.

فضلاً عن عدد اخر من كتب الفن العراقي القديم والدوريات العربيـــة والأجنبيـــة ذات العلاقة بموضوع الدراسة .

وتم اختيار نماذج منتخبة وفق مواقع العثور عليها اولاوالمددالزمنية المختلفة ثانياًفضلا عن اختيار النماذج التي تغطي اكثر المواضيع ظهوراً على الالواح الجدارية(النذرية) واكثرها ندرةً في الوقت ذاته ثالثاً.

اذ ان هدف الدراسة الاساستقديم صورة واضحة عنهامن خلال تحليل ماورد فيها مـــن مواضيع فنية وما دون عليها من نصوص مسمارية لمعرفة الهدف الحقيقي وراء اقامتها وليس تجميع ما قدم منها كافةً.

قسمت الدراسة الى ثلاثة فصول تسبقها توطئه عن مفهوم الالواح الجدارية وتســـمياتها ونظراً لما تحمله المشاهد الفنية والكتابات المسمارية على سطوحها وتخصيصها لتقديم النذور فوجدنا ان اقرب التسميات حسب مضمونها هي الالواح الجدارية (النذرية) لذا قـــدمنا شـــرح عنبدايات ظهور المعتقدات الدينية في المجتمع العراقي القديم وتبلورها، وصولاً الـــى تقـــديم النذورفي المعابد ، اذ عرض الفصل الأول ماهية الالواح الجدارية(النذرية) ودلالتها وقسمعلى مبحثينالأولتطرق الى تسمية النذروما المقصود بها ، ومن ثم بحثنا في الغايـــة الأســـاس مـــن إقامتها، أما المبحث الثاني فخصص لاستعراض النماذج التي ستقوم عليها الدراسة.

والفصل الثانيالمعنون بـــ التحليل الفني للألواحالجدارية (النذرية) فقد جاء مقسماً علـــى مبحثين تناول الأولالأحجاروالأدوات المستخدمة لنحتها، ومن ثم أسلوبالعمل الفني المنفذ عليها ،أما المبحث الثاني فخصص للتحليل الفني لها وفق المواضيع المنفذة على نماذج الدراسة.

في حين قسم الفصل الثالث وعنوانه تقديم الألواح الجدارية(النذرية)على مبحثين تنـــاول الأول منه مضامين الكتابات المسمارية المدونةوصنفت على وفقالموضوعاتالتي عبرت عنهـــا الكتابات المسمارية المدونة على سطوحها،وقد استشهدنا بعدد من النصوص المسمارية التـــي أوردناها بالحرف الاتيني، أماالمبحـــث الثـــاني فبحـــث – فـــي تحديـــد– المناســـبات التـــي أقيمتلأجلهاهذه الألواح لاسيما تلك التي لم يدون عليهاالنصالمسماري الـــذي يوضـــح مناســـبة إقامتها فكان الاعتماد في تحديد ذلك عن طريق تحليل المشاهد الفنيـــة التـــي جســـدت عـــدة موضوعات.

وقدأفردنا مجموعة من النقاط التي استنتجناها وتم التوصل إليها بعـــد إكمـــال عمليـــة البحث العلمي على مجموعة الألواح الجدارية(النذرية) المنتخبة، وثبتنـــا المصـــادر العربيـــة والمترجمة فضلاً عن المصادر الأجنبية ، ومن متطلبات الدراسة فقـــد نظمنااربعـــة ملاحـــق

لاستكمال متطلبات البحث العلمي ، أولها جدول خاص لأستعراض نماذج الألواح التي قامت عليها الدراسة ، وثانيها مجموعة من الخرائط للتعريف بالمواقع الجغرافية للمدن والمعابد التي استخرجت منها الألواح الجدارية(النذرية) ، وثالثها أدرجنافيها نماذج لهذه الألواحفقط ، ومن ثما افردنا ملحقاً رابعاً بالأشكال الفنية ذات العلاقة بموضوع الدراسة.

وختاماً لايسعني إلاأتقدم بالشكر الجزيللمشرفة د.أحلامسعد الله الطالبي،وأتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ خالد سالمإسماعيل الذي كان له الفضل في اختيار الموضوع واغنائه وقراءة النصوص المسمارية ،وتزويدي بالمعلومات والمصادر فجزاه الله عني كل خير ولا انسى تقديم شكري وامتنانيلـلدكتور حسين ظاهر حمودولأساتذتي كافة الذين تتلمذت على أيـديهم ، وأخيراأتقدمبالشكر والتقديرلزملائي كافة ممن قدموا لي المساعدة لإتمام الدراسة فجـزآهم الله عني كل الخير.

والله من وراء القصد ....

الباحثة

خريف ٢٠١١

التمهيد

لقد أدى الدين دوراً مهماً في حياة الإنسان العراقي قديماً وحديثاً ، فسعى إلى التقرب من ألهتهالتي كانت تحكم سيطرتها على مختلف الظواهر الطبيعية والتي أثرت فيه ولاسيما في المجال الزراعي بعد ان إستقر بمكان واحد الى جوار ارضه الزراعية وحظائر حيواناتهوغادر حياةالكهوفوالمغارات فانتقل من مرحلة جمع القوت والمسمى بمرحلة الجمع والالتقاط الى مرحلة إنتاجه في أثناء العصر الحجري الحديث فكان هدفه الأساس ضمان قوته محاولاً تسخير قوى الطبيعة لتأمين ذلك ، فضلاً عن سعيه لحماية نفسه وحقله من غضبها الذي تجسد في الأمطار والفيضانات وغير ذلك مما كان يؤذي معيشته في هذه الأرض فكان هذا الخوف سبباً في نشأة اولىعلاقات الإنسان مع القوى الخفية في الطبيعة التي حاول تجسيدها بهيئة الهة نسبت اليها صفات البشر [١] فسعى إلى التقرب منها وعبادتها وتجسيدها بهيئة دمى صغيرة شبهت بالبشر وعرفت بتماثيل الآلهة الأم[٢]التي عبرت عن الخصب والحياة .[٣]

ومع تبلور فكرة وجود قوى للخير والشر تتصارع فيما بينها وإنتصار الاولى[٤]وتطور الفكر الديني العراقي القديم تنوعت وتعددت القوى الطبيعية التي عبدها الانسان بتعدد حاجاته ومخاوفه مما دفعه الى تجسيد اله لكل مظهر في الحياة حتى أصبح لكل فرد الهه الخاص ولكل مدينة الهها الحامي ، وأصبح لديه مجمعاً كبيراً للألهة التي اقام لها أماكن خاصة لعبادتها والقيام على راحتها والتقرب اليها بغية الحصول على مرضاتها واستجابتها لمطالبه الأمر الذي

---

(١) باقر، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، القسم الاول ، ط٢، بغداد-١٩٥٥ ،ص٢٢٤ – ٢٢٥ .

(٢) وهي تماثيل منحوتة من الحجر بأسلوب بدائي ميز ثقافة العصور الحجرية القديمة ولم يعط النحات اي ابراز لملامح الوجه والاطراف فاكتفى بالتركيز على ضخامة الصدر وابراز الثديين ، وكذلك ركز على ابراز الاعضاء التناسلية محاولةً منه الى ابراز عنصري الخصوبة والتكاثر عند الانسان اللذين ربطهما بخصوبة الارض والزراعة ، وتعدهذه التماثيل هي بدايات فن النحت عندالفنان القديم الذي تبلور ووصل الى اقصى الدقة بإبراز ملامح اعضاء الانسان كلها أثناء العصور التاريخية اللاحقة من حضارة العراق القديم. حول ذلك ينظر:

-GDSAM ,P.132-133.

(٣) فلكنشتاين، ادم ،"عصور ماقبل التاريخ والعصور التاريخية في غرب اسيا "، الشرق الادنى والحضارات المبكرة ، ترجمة : عامر سليمان ، بغداد ، ١٩٨٩، ص٤٥ .

(٤) حول الصراع بين قوى الخير والشر ينظر ، باقر ، طه وفرنسيس ، بشير ، " الخليقة واصل الوجود "، سومر،ج١، مج ٥. ، ١٩٤٩ .

قاده إلى ممارسة مجموعة من الطقوس الدينية [١]التي كانت تقام في المعابـد ابتـداءً بقـراءة التراتيل والصلوات والأناشيد الدينية وانتهاء بتقديم القرابين والنذور الى الآلهة المعبودة، وهو ما اكدته النصوص المدونة التي خلفها لنا كهنة المعابد وسطاء الآلهة لدى البشـر والقـائمون على خدمتها وتنفيذ اوامرها التي عبرت عن تبلور مفاهيم المجتمع وممارساته المختلفـة فـي اطار ديني [٢] وهو ما عبرت عنه ايضاً المخلفات الاثارية التي تركها لنا الفنان العراقي القديم ومنذ المراحل المبكرة فقد كانت تماثيل الآلهة الام هي اولى صور التعبير عن عبادات الانسان العراقي في بلاد الرافدين فكان قد جسدالآلهة المعبودة كافة بشكل دمـى الطـين التـي كـان يصنعها بنفسه ليضعها في المعابد ويقدم لها الصلوات والممارسات الدينيةالتي عمد الفنان الى تجسيدها في الاعمال الفنية المختلفة التي كانت صورة من صور التعبير عن هذه الممارسـات التي صورت الآلهة ورموزها [٣]فكانت الاختام [٤] هـي اكثـر المجـالات اسـتخداماً فـي التعبيـر عـن الطقـوس الدينيـة المختلفـة كمـا اسـتغل الفنـان الالـواح الجداريـة [٥]

---

(١) حول الطقوس الدينية وتبلورها في بلاد الرافدين ينظر :الراوي ،شيبان ثابت ،الطقوس الدينية فـي بـلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ،٢٠٠١ .

(٢) مهدي ،علي محمد ، دور المعبد في المجتمع العراقي من دور العبيد حتى نهاية دور الوركاء ، رسـالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٥٨-٥٩ .

(3)GDSAM,15-21 .

(٤)تعد الاختام من ابرز مظاهر الحضارة العراقية القديمة وهي على نوعين المنبسطة والاسطوانية. ولمزيـد من التفاصيل حول الاختام ينظر : محسن عبد الرزاق، ريا ، الكتابة على الاختام الاسـطوانية غيـر المنشورة في المتحف العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .

(٥) زين الملوك الاشوريون جدران قصورهم في عواصمهم بالالواح الجدارية الضخمة والتي نفـذت عليهـا مشاهد عسكرية ودينية عكست انجازاتهم وعبرت عن التطور الكبير الذي تحقق في اسلوب فن النحـت في بلاد الرافدين في أثناء الالف الاول قبل الميلاد.

للمزيد حول ذلك ينظر : بارو ، اندريه ، بلاد اشور ، ترجمة وتعليق :عيسى سلمان وسليم طه التكريتـي ، بغداد، ١٩٨٠ ، ص١١٤- ١١٥ .

والمسلات [1] واحجار الكودورو[2]للتعبير عنها فكانت بمثابة اعمال توثيقيةلديانة الانسان العراقي القديم، اذ استخدام الفن بوصفه واحداً من الممارسات الدينية المهمة واعتماده وسيلة من وسائل التقرب الى الآلهةالتي لايمكن عدها اعمالاً فنية بقدر عدها عملاً دينياً بحتاً وظف الفن لخدمتهلتتحول الى اعمالتحظى بالقدسية وهو ماجسده فن نحت الالواح الجدارية(النذرية) التي سنتناولها بالبحث لاحقاً .

---

(١) قطع من الحجر كبيرة الحجم اتخذت شكلا مستطيلاً او مربعاً بقمة محدبة او هرمية اوشبه دائريةتراوح ارتفاعها مابين ٥٠ سم و٣م جسدت عليها مشاهد فنية زودت بنصوص مسماريةنحتت على جوانبها الاربعة او على احدهاحملت اخبار الملوك من حوليات وحملات عسكرية ومنجزات عمرانية كانت بمثابة أعمال فنية تذكارية لملوك العراق القديم.

ولمزيد من التفاصيل ينظر : الراوي ، هالة عبد الكريم المسلات الملكية في العراق القديم دراسة تاريخية – فنية ،رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٣ .

(٢) احجار اتخذت شكلاً مخروطياً تصنع من الحجر او الطين المفخور بلغت قياساتها ١م طولاً وقطرها نصف متر قسمت على حقلين خصص الاعلى منها لمشاهد الآلهة ورموزها والسفلي لتدوين النصوص المسماريةلتوثيق نقل ملكية الاراضي الممنوحة من قبل ملوك العصر البابلي الوسيط(١٥٩٥–١١٦٢ق.م) الى عدد من الاشخاص او من شخص لاخر . ولمزيد من التفاصيل ينظر : العبيدي ، خالد حيدر ، " احجار الحدود البابلية (الكودورو) دراسة تحليلية " ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل ، ٢٠٠١ ، ص٢٣ .

الفصل الاول: الالواح الجدارية(النذرية)

المبحث الأول

مفهوم الالواح الجدارية

وهي ما اصطلح عليها مؤرخو الفن بأنها قطع من الحجر تـم نحتهـا لتتخـذ شـكلاً مستطيلاً أو مربعاً أو دائرياً يتوسطها ثقب مركزي دائري أو مربع نفذت عليها مشاهد فنيـة عبرت عن طقوس احتفالية ودينية [١]، تم توزيعها على سطح اللوح الجداري الذي قسـم فـي بعض أشكاله على ثلاثة حقول افقية او حقلين في ألواح أُخر، في حين اكتفى النحات العراقي القديم في عدد منهاإلى اعتماد المشهد الواحد على سطح اللوح ، دون على بعضـها كتابـات مسمارية رافقت المشاهد الفنية المنقوشة عليها وعلقت داخل المعابد بوساطة المسامير وعـدت جزءاً من أثاثه [٢].

كما عرفت هذه الالواح بتسميات أُخر منها الالواح المثقبة او المخرمة التـي اتخـذت تسميتها نسبةً الى الثقب المركزي الذي يتوسطها وهي تسمية اصطلحت بشـكل اكبـر علـى الالواح التي لم تدون عليها اي كتابات مسمارية توضيحية فكانت مجرد الواح صـماء نفـذت عليها مشاهد فنية [٣] وسميت أيضاً بـ ألواح الابواب فكان لمكان تعليقها خلف ابواب المعابـد ودورها الوظيفي سبب في تسميتها من قبل عدد من الباحثين[٤] .

لكننا نميل الى تسميتها بـالالواح الجدارية(النذرية) لكونها معبرة بصورة أكبـر عـن الهدف الأساس الذي أقيمت لأجله، وهو ما عبرت عنه الكتابات المسمارية التي دونت عليهـا، إذ قدمت توضيحاً للتسمية الأنسب لها من خلال معنى النذر والتكريس الذي تحملـه وهـدفها الديني الأهم الذي أقيمت لأجله إذ إن جميعها سواء المدون عليها كتابات مسـمارية ام المنفـذ

(١) صاحب، زهير، الفنون السومرية، بغداد، ٢٠٠٤، ص١٤٠.

(2) Holzinger, E., MesopotamischeWeihgaben Der FruhdynastischenBis Alt BabylonischenZeit , Band 3, 1991, Heidelberger Orientverlag , P.303.

(3) Amiet, P. and Others, Art in The Ancient world, London, 1981, P.101.

(4) Hansen, D.P., " New Votive plaques From Nippur", JNES , Vol. 22, No. 3 , 1963 , P.147-148.

لمزيد من الاطلاع ينظر :فارس،شمس الدين والخطاط، سلمان ، تاريخ الفـن القـديم ، ط١، بغـداد،١٩٨٠ وص٤٣.

عليها مشاهد فنية كانت موضوعة في المعابد وذات مضامين دينيـــة واحتفاليـــة ممـــا يؤكـــد قدسيتهابالدرجة الأساس ويعزز تسميتها بالألواح الجدارية(النذرية).

وورد النذر في القرآن الكريم بقوله تعالى (... **إِذْ قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ...**) [١] ، فهذا نـــذرٌ قدمتـــه إمـــرأة عمران أُم مريم فأصبح واجباً عليها على الرغم من أنها أنجبت أنثى، وكثيراً ما تقرب عـــرب الجاهلية بالنذور لآلهتهم سعياً لمرضاتها وتقرباً إليها ، ولا تزال النذور تقدم حتى يومنا هـــذا [٢].

فالنذر لغةً من نذر: النَّذْرُ: النَّحبُ، وهو ما ينذره الإنسان فيجعله على نفسه نحباً واجباً، وجمعه نذُور، والنذر ما ينذر الإنسان لله فيقال نذر على نفسه لله كذا يَنذِرُ ويُنْذَرُ نذراً ونُذُوراً، ويقال: نذرْتُ وأنذرُ نذراً إذا أوجبت على نفسك شيئاً تبرعاً من عبادة أو صدقة أو غير ذلـــك، وقد نُهي عن النذر تأكيداً لأمره وتحذيراً من التهاون به بعد إيجابه فلم يحبذه ابن الأثير فقـــال: لا تنذِروا على أنكم تدركون بالنذر شيئاً لم يُقدِّرهُ الله لكم، أو تصرفون عنكم مـــا جـــرى بـــه القضاء عليكم، فإذا نذرتم ولم تعتقدوا هذا فأخرجوا عنه بالوفاء فإن الذي نـــذرتُموهُ لازم لكـــم [٣].

النذر في اللغتين السومرية والاكدية:

ورد مفرده في اللغتين السومرية والأكدية بعدة صيغ وبعد الرجوع الـــى المعجمـــات اللغوية ذات العلاقة نراه ورد احياناً بصيغة MU-RUللدلالة علـــى النـــذر والتكريســـوجأت بمعنى اهدى[٤]، كذلك ورد بالصيغة $SAG-RIG_7$ للدلالة على التقديم بمعنى أعطى أو للدلالة على العطاء ويقابلها في الاكدية الصيغة šaraku[٥]، كما استعملت الصيغة السومرية-NAM

---

(١) سورة آل عمران، آية ٣٥.

(٢) عمر محمد أمين، سعد، القرابين والنذور في العراق القديم، رسالة ماجستير غيـــر منشـــورة، جامعـــة الموصل، ٢٠٠٥، ص١٠٥.

(٣) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكـــرم، لســـان العـــرب ،مـــج٥، بيـــروت، ١٩٩٤، ص ٢٠٠-٢٠١.

(4) MDA, P. 76, No. 68.

(5) Ibid, P. 91, No. 115.

TI[١] لتعني حياة أو لأجل حياة وهي صيغ دونت على سطوح الالواح الجدارية(النذرية) في العراق القديم فاتخذت منها هذه التسمية[٢] .

- وظيفة الالواح الجدارية (النذرية):

يمكن ان نحدد الغايات الأساس التي دفعت العراقيين القدماء الى اقامتها بما يأتي:

اولاً- غاية دينية:

سعى العراقيون القدماء إلى التقرب للآلهه ومحاولة الحصول على بركتها وحمايتها عن طريق تقديم النذور لها في المعابد[٣]، فعد الهدف الاساس من اقامتها طقساً دينياً فكانت وسيلة اتصاله مع الآلهة ومحاكاتها من خلال وضع لوح جداري(نذري) منفذ عليه مشاهد فنية مختلفة، وقد دون على اغلبها كتابات نذرية تكريسية أكدت الهدف الأساس لإقامتها لأجل حماية حياة من أقامها أو أقيمت لأجله [٤]، فكانت بمثابة خطاب للتواصل مع الآلهة عبر عنه بطريقة رمزية من خلال وضع لوح جداري(نذري)لها داخل المعبد [٥] وعدت بمثابة هبات شخصية لأصحابها قدمت لآلهه معينة ولمعابد محددة على وفق حاجة صاحب النذر المقدم ، أو تعبيراً عن شكره للآلهه لهدف قد تحقق، كتلك الألواح الجدارية(النذرية) التي قدمت مشاهد احتفالية لنصر عسكري مثلاً ودونت عليها كتابات مسمارية أكدت المناسبة وهي مقدمة للآلهة عرفاناً بمساعدتها ومساندتها التي لولاها لما تحقق هذا النصر على الاعداء [٦].

ثانياً- غاية وظيفية :

خرج بعض الباحثين بأفكار جديدة حول الغاية الأساس من إقامة الألواح الجدارية(النذرية) وهي ما عبر عنها الباحث دونالد هانسن (Donald Hansen) في بحثه [٧]

---

(١) ترد صيغة NAM-TI-LA ويقابلها balāṭu بمعنى عاش أو حياة ، وجاءت في كتابات النذور بمعنى لأجل حياة صاحب النذر. حول هذه الصيغ ينظر:

-MDA, p. 75, No. 79

(2) Deloagaz , P., " The Temple Oval At khafajah", Oip.53 ,Chigaco,1940 , P.90-92.

(٣) بصمه جي، فرج،" ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي " ، سومر ، مج ٧،ج ١ ، ١٩٥١ ، ص٦٢.

(4) Holzinger, E. , Op. Cit, P.1.

(٥) صاحب، زهير، مصدر سابق، ص١٤١.

(6) Holzinger, E. , Op. Cit, P.1-2 .

(٧) حول هذه المقالة ينظر :

- Hansen ,D.P, "NewVotive Plaques From Nippur", Op. Cit , P.145-166 .

الذي تطرق فيه إلى وظيفة الالواح الجدارية(النذرية) من خلال الدراسة التي قام بهـا علـى مجموعة منها مكتشفة في معبد الالهة اينانا في مدينة نفر(نيبور) والتي كانت إما مطمورة مع أدوات وتماثيل مقدسة، أو في أماكن أُخر قد أعيد استعمالها في مستويات لاحقة عند تجـاويف الأبواب ، لذا فإن أماكن وجودها قدمت لنا معلومات عن الهدف الاساس من اقامتها ، فـاللوح الجداري (النذري) يتكون من ركنين أساسين : هما اللوح ذاته والمسمار أو الوتد المثبت فـي الثقب المركزي،فمن المعبد الشمالي في مدينة نفر تم الكشف مابين ١٩٥٣-١٩٥٤م عن لـوح جداري(نذري) (الشكل ١-أ) في زاوية غرفة طويلة قرب ممشى عندالطبقة الرابعة التي تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث ، عثر عليه مقلوب على وجهه سقط عند جدار غرفة صنع من حجر الكلس ،ومما يميزهالقطعة المركزية على الثقب في اللوح التي لا زالت محفوظة في مكانها ، وهي قطعة مؤلفة من قرصين مسطحين محاطة بالقار ولا يعرف لأي مـدى كـان المسمار يبرز عن سطح اللوح، وربما كان رأس الوتد أو المسمار ملتصقاً بقطعة من الحجـر أي ان الالواح الجدارية(النذرية) كانت تثبت بوسـاطة وتـد يـدخل فـي ثقـوب صـغيرة (الشكل ١-ب) ينتهي هذا الوتد بقطعة مدورة أو مربعة مثبتة به، إذ يتم تثبيت الوتـد داخـل الثقب بالطرق عليهاذ ان الثقب الصغير على جانبي القطعة التي تم ربطها بالوتد بشكل سـليم ليتم تثبيت اللوح على الحائط بأمان [١].

ومما يلاحظ على الالواح الجدارية(النذرية) ذات الثقوب الجانبية التي كانت تسـتعمل في تعليق الألواح بوضع عمودي ، وأن جوانبها كانت غير متقنة الصـنع فكانـت الأجـزاء الخارجية غير مصقولة ، وربما كانت هذه الأجزاء غير مرئية باستثناء الثقب المركزي الكبير كان معمولاً بإتقان وكان المسمار يوضع فيه ويبقى مرئياً على اساس اسـتعماله مـن أجـل التثبيت الفعلي للوحة لكنه هنا لم يكن ضرورياً على الإطلاق بوجود الثقوب الجانبيـة فكـان يعمل فقط من أجل التثبيت المؤطر لهذا المسمار ليعطي معنى عمل الثقب [٢] ، وأشار الباحث هانسن Hansen إلى أن العثور على هذه الألواح بجانب أبواب في الجدران أتاح المجال إلى فكرة كونها وضعت من أجل إمكانية غلق الباب فأصبح اللوح ذا المسـمار بمثابـة كلابـات الأبواب، فكان المسمار الوسطي يمثل المقبض للباب ولاسيما إذا علمنا ومن خلال ما ذكر انفاً بأن المسمار الوسطي لم يكن أداة التثبيت للوح على الجدار، إذ غالباً ما ثبت بوساطة ثقـوب صغيرة موجودة فوق اللوح وأسفله فكانمثبتاً على الحائط بأمان ومكسي بالطين، وكان المسمار الوسطي مجرد قطعة مرئية تبرز عن اللوح ، وما يؤكد ذلك أننا لا نجد أثراً لهـذا المسـمار

---

(1) Hansen ,D.P., "New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit ,P.151 .

(2) Holzinger, E., Op. Cit , P.306.

الوسطي على الحائط الذي كان معلقاً عليه . الأمر الذي يؤكد أن للمسمار استعمالاً آخر غير تثبيت اللوح على الحائط، وقد ساعدت لوحة الكاهن دودو(١) على تأكيد دور المسمار الذي يرد في النص(٢) بصيغة $KAK\text{-}GI\check{S}\text{-}UR_3$(٣)، مؤكداً قدسيته كذلك قطعة لكوديا(٤)، أشارة في كتاباتها التي وردت فيها صيغة كاك- كيش- اور ($KAK\text{-}GI\check{S}\text{-}UR_3$)(٥) وهذا يؤكد علاقته بالباب ، وأن الترجمة المحتملة لها هي عصا بالقفل كما يمكن قراءة الكاك – كيش- اورو الواردة في قطعة كوديا مع بقية نصها التي أشارت إلى الحبل بشكل صريح بـ (الرجل الخبيث الذي وضع اليد على الحبل) الأمر الذي يشير إلى وجود حبال كانت تستعمل مع مقبض اللوح (المسمار) متعلقة به مما يقدم لنا صورة أوضح عن وظيفته الذي تدعمه الأدلة الآثارية ،مؤكدة فكرة استعماله مع الباب والمدخل، وهو ما أكدته عدد من ألواح مدينتي ماري(تل الحريري قرب البوكمال على الحدود السوريه) و نفر(نيبور) (٦) التي عثر عليها عند

---

(١) حول اللوح العائد للكاهن دودو ينظر: المبحث الثاني من الفصل الثاني ، ص٥٧-٥٨ .

(٢) حول النص المدون على اللوح للكاهن دودو ينظر: المبحث الثاني من الفصل الثالث ، ص١٠٠ .

(٣) وردت صيغة GAG=kak لتشير إلى الوتد وجاءت في الصيغة GAG-GAR-BA لتعني مقبض (السيف) أما الصيغة iș u=Giš فتعني خشب كما ترد في الصيغة GIŠ-ÙR-RAلتعني خشبة ، جسر، ناصية، فالمعنى هنا يصبح لدينا بصيغة الوتد الخشبي أو المقبض الخشبي،

حول هذه الصيغ ينظر: MDA, p127, No. 230, P.137, No. 296.

(٤) هي قطعة من لوح للملك كوديا لم يتم تناولها في دراستنا اذ تم التطرق إليها في مقالة الباحث Hansen.

(5) Hansen ,D.P., " New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit ,P.151 .

(٦) تقع على بعد ١٠كم شمال قضاء عفك شمال شرق الديوانية (القادسية) وهي مركز عبادة الإله انليل أجريت فيها التنقيبات من قبل البعثة الأمريكية التابعة لجامعة بنسلفانيا(فيلادلفيا) منذ عام ١٨٨٩ – ١٩٠٠م التي أسهمت في الكشف عن عدد كبير من النصوص ، ثم عادت البعثة الأمريكية التابعة لجامعة شيكاغو لتكمل أعمالها في نفر بعد الحرب العالمية الثانية، وكان الهيئة برئاسة ثوركيلد جاكبسون اذ تم الكشف عن معبد الإله انليل ، فضلاً عن عدد كبير من الألواح المسمارية التي قدمت الكثير من المعلومات التاريخية والأدبية والقانونية . للمزيد ينظر :

-McCown ,D.E. ," Nippur ,The North Temple and Sounding E" , II , Oip .97 ,Chicago ,1978 .

– ولمزيد من الاطلاع على موقع المدينة والمدن التي ورد ذكرها في الدراسة ينظر الخريطة ذات الرقم (١) في نهاية البحث.

– جبسن ، ماكواير ،" تنقيبات المعهد الشرقي في نفر الموسم السابع عشر ١٩٨٧ "، ترجمة : عبد العزيز حميد، سومر ، مج ٥٠ ، ١٩٩٩-٢٠٠٠ . وينظر: مكاي، دورثي ، مدن العراق القديمة ،ترجمة وتعليق: يوسف يعقوب مسكوني ، ط٣ ، بغداد،١٩٦١ ،ص٥٧-٥٨ .

مداخل الغرف وهي من المواقع القليلة التي كانت فيها الجدران عالية بما فيه الكفاية بحيث يمكن تحديد الموقع الأصلي للوح الذي ترك أثاره على الجدارلذا فيحتمل أن تكون اماكن وضع الالواح الجدارية(النذرية) قد تهدمت من ضمن الجزءالمتهدم في الجدار مما عزز فكرة وجود اللوح النذري على الجدران بجانب الأبواب ، ان عدم وجود أية تجاويف في الأبواب أشارت الى أنه لم يتم وضع اللوح على الباب بل على الجدار نفسه (الشكل٢) ، لذا فإن هذا يوضح لنا صيغة عمل اللوح وأسلوبه، الذي يتألف على وفق ما ذكرنا سابقاً من اللوح نفسه والمسمار الذي يمثل المقبض مضافاً إليه الحبل الذي يمثل جزءاً وظيفياً بالباب في الأصل، إذ قد تكون هناك عقدة تم استعمالها لربط الحبل بالباب الذي يوصل باللوح الجداري(النذري) على الجدار الذي بدوره يكون مثبتاً بوساطة مسامير جانبية غير مرئية على الحائط إذ تكون مغطاة بالطين لتثبيت اللوح أكثر فتصبح أجزاء اللوح المنقوشة مع المسمار الوسطي هما الظاهران على الجدار ولاسيما المسمار الوسطي الذي يبرز قليلاً عن أرضيته ليتوسطه الحبل أو عقدة الحبل التي تصبح أكثر أماناً ومربوطة بشكل أفضل بالمسمار الذي يضغط عليها، ولا يسمح لها أن تنحل بسهولة [١].وقد سعى عدد من الباحثين إلى رفض هذه النظرية من أمثال الباحث جوهانز بوس Johannes Boes الذي حاول تفنيد نظرية هانسن Hansen حول فكرة أقفال الأبواب وعلاقتها بالالواح الجدارية(النذرية) التي عدها ذات فكرة دينية فلسفية لا علاقة لها بهذا الأمر، إلا أن الباحث العراقي مؤيد سعيد [٢] أيد النظرية وأكد أن بوس Boesوقع في الخطأ ؛ لأنه لم يقبل بوجود هذه الفكرةلتكون أولى وسائل القفل للأبواب في حضارة بلاد الرافدين وهو ما أكدته معطيات مدينة اريدو[٣]وأدلتها الآثارية فيما بعد التي أكدت وجود هذه

---

(1) Hansen ,D.P., " New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit, p.151-154.

(2) Said Basim, Muayad, The Development Of The Architecture Of Door and Gates In Ancient Mesopotamia, Tokyo, 1987 , p.168.

(٣) تقع مدينة اريدو على مسافة ٤٠ كم غرب مدينة الناصرية تعرف أطلالها بـ ابي شهرين وهي واحدة من أهم المدن السومرية مركز عبادة الإله انكي (اله الماء) وعرفت بمدينة المعابد لكثرة ما بني فيها من المعابد ففيها نزلت الملوكية قبل الطوفان على وفق الأساطير السومرية فعدت مركزاً لأقدم السلالات التي حكمت في بلاد الرافدين نقب فيها العديد من الباحثين في أثار بلاد الرافدين من أمثال القنصل الأمريكي في البصرة تايلر ، ومن بعده كامبل تومبسن الذي نقب فيها بعد الحرب العالمية الأولى ، ثم نقبت فيها مديرية الآثار العراقية في ربيع ١٩٤٥ وكشفت عن الكثير من أثارها المطمور . وللمزيد حول مدينة اريدو واعمال التنقيب فيها ينظر:

- سفر ، فؤاد، "حفريات مديرية الآثار العامة في اريدو" ، سومر، مج٣ ،ج١ ، بغداد ،١٩٤٧ .

الأنظمة ومنذ مدد مبكرة ، وإن كانت بفكرة بسيطة بالالواح الجدارية(النذريـــة)ذاتها[١]، وقـــد عزز الباحث زتلرZittlerنظرية هانسن الذي اعتمد على تأكيد هذه الفكرة من خلال دراســته لطبعات أحد الأختام التي ترينا صورة مقبض وحبال معلوح جداري **(**نذري**)** يحمله شــخص يتقدم به إلى المعبد تم تنفيذ مشهده على احد الأختام[٢]، الأمر الــذي عــزز فكــرة هانســن Hansenبشكل واضح حول استعمال الالواح الجدارية(النذرية)بوصفها نظاماً أوليــاً لأقفــال الأبواب، إلا أنها سرعان ما فقدت وظيفتها العمليةمع تطور هذه الأنظمة، فاســتعيض عنهــا بوسائل أخرى أدت إلى تحول في وظيفتها لتقتصر على ذات الفكرة الدينية التي نشأت منهــا وهو ما تحدثنا عنه سابقاً فضلاً عن دورها التزييني على جدران المعابد [٣] .

لذا يمكن القول أن الالواح الجدارية(النذرية) استنبطت من فكرة دينية فلسفية ارتبطــت بغاية وظيفية داخل المعبد انتهت بوصفها جزءاً من أثاث المعبد التزييني وهي **الغاية الثالثــة** التي وصلت اليها، اي أن الدين والوظيفة شكلا الهدف الرئيس لأقامتها.

---

(1) Said Basim, Muayad ,Op.Cit , P.168 .

(2) Holzinger, E. , Op. Cit, P. 306-307.

(3) Hansen ,D.P.," New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, P.152-153.

المبحث الثاني

نماذج منتخبة

تم اختيار مجموعة من الالواح الجدارية(النذرية) لتقوم عليهـا الدراسـة إذ اختيـرت نماذجها من أكثر من موقع و مدينة لنتمكن من تقديم صورة واضحة عن فن نحتها وتطـوره في بلاد الرافدين ، وتم هنا انتقاء الألواح منذ أولى مراحل ظهورها من عصر فجر السلالات الثاني بحدود عام ٢٧٥٠ ق.م ، وتعد منطقة ديالى أكثر المناطق التي تم اختيار الالواح منهـا إذ كان من نتائج التنقيبات الاثارية التي أجريت فيها أهميتها في الكشف عن أعداد كبيرة منها في المنطقة التي نقبت فيها البعثة الأمريكية التابعة لمعهد الدراسـات الشـرقية فـي جامعـة شيكاغو وتحديداً في مواقع تل اسمر(اشنونا)٦٠كم شمال شرق بغداد وخفاجي (توتوب) وتل اجرب ٢٠كم شرقي تل اسمر[1]في هذه التلول الثلاثة استمرت أعمال التنقيب لعدة مواسم ما بين السنوات ١٩٣٠ –١٩٣٦م[2]وكشفت عن عدد كبير من هذهالالواح التي استخرجت مـن

---

(١) لويد ، سيتون ، أثار بلاد الرافدين من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي ، ترجمة : سامي سعيد الأحمد ، بغداد ،١٩٨٠، ص١٠٧–١١٣ .

(٢) وقد تكونت هذه البعثة من مجموعة من الاثاريين والعلماء أمثال هنري فرانكفورت و بنهاز ديلوكاز و سيتون لويد وعالم المسماريات ثوريكيلد جاكبسون وكونراد بريسير وأسهمت في إظهار عدد من المعابد والقصور والدور السكنية التي استخرج منها العديد من الأعمال الفنية المهمة فوصلت تنقيباتهم إلى ادوار قديمة من عصور فجر السلالات ، وقدمت الكثير من المعلومات عن بلاد سومر في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ بلاد الرافدين . وللمزيد حول نتائج التنقيبات في المواقع الثلاثة ينظر :

-Frankfort , H.andJacopsen ,Thorkild and Preasser,Conrad ,Tell Asmer and Khafajah The First Seasons work In Eshnunna 1930-1931, OIC ,No.13 ,Chicago,1932

- Frankfort , H.,Tell Asmer , Khafajah And Khorsabad ,OIC ,No.16,Chicago ,1933 .

- Frankfort , H. ,Iraq Excavations Of The Oriental Institute1932-1933 ,OIC, No.17,Chigaco ,1934 .

- Frankfort, H. and Jacobsen. T., Oriental Institute Discoveries In Iraq, 1933/34, OIC. No.19, Chicago, 1935 .

- Frankfort , H. , Progress Work Of The Oriental Institute In Iraq 1934-1935 ,OIC , No.20 ,Chicago ,1936 .

–للمزيد حول مواقع خفاجي وتل اجرب ينظر: الخريطة ذات الرقم (٢–٣) في نهاية البحث .

المعابد المنتشرة في المنطقةفضلاً عن مواقع أخرى من مدينة أور[١] ، ونفــر(نيبــور)ولكش (تلو) [٢] وكيش (تل الاحيمر) وهي جميعها شكلت المراكز الأولى التي انتشرت فيها الحضارة السومرية في جنوب بلاد الرافدين.

وفيما يأتي استعراض لنماذج الدراسة المنتخبة من الالواح الجدارية(النذرية)، والمواقع التي اكتشفت منها ، والمدة الزمنية التي تعود إليها مع وصفها:

– الأنموذج الأول: لوح ذو الرقم ١.

لوح مكتشف في الطبقة الرابعة [٣] من موقع خفاجي في معبد الإله سين [١]وهو يعــود إلى عصر فجر السلالات الثاني بحدود ٢٧٥٠–٢٦٠٠ ق.م[٢] ونحت هذا اللوح مــن حجــر

---

(١) تعرف بقاياها حالياً بتل المقيرّ قرب قضاء الرفاعي على بعد ١٥كم جنوب غرب الناصرية جرت أعمال التنقيبات فيها مابين سنوات ١٩٢٢–١٩٣٤ م إذ تولى أعمال الكشف فيها ليونارد ولي الذي كان له دوره الكبير في الكشف عن الكثير من أثارها المهمة من معابد وزقورات ، فضلاً عن اكتشافه المهم لمقبرة أور الملكية وعدد كبير من اللقى الأثرية من تماثيل وأختام وكتابات ملكية . حول مخطط المدينة ينظر: الخريطة ذات الرقم(٤) في نهاية البحث ، وللمزيد حول تنقيبات مدينة اور ينظر:

- GaddC.J. ,Ur Excavations text , Royal Inscription ,Vol.1 ,London ,1928 .
- Legrian,L., Ur Excavations ,Archaic Seal-Impressions,Vol. 3 ,London-1936
- Woolley, L .,The Royal Cemetery ,Vol.2 ,London,1934 .

وينظر :وولي ،ليونارد ، وادي الرافدين مهد الحضاره ، ترجمة: احمــد عبــد البــاقي، بغــداد،١٩٤٨ ،ص٢٥–٣٢ .

(٢) تقع في مدينة الناصرية وتبعد نحو ٢٤ كم شرق الشطرة حالياً نقبت فيها البعثة الفرنسية منذ عام ١٨٨٧م بادراة ارنست دي سيرزاك وتوالت البعثات التنقيبية فيها عدة سنوات حتى تولى أعمال التنقيب فيها أندري بارو مابين أعوام ١٩٣١ –١٩٣٣م اذ كشف عن ثلاثة مراكز مهمة فيها وهي لكش (تل الهبة) وسيرغل(نينا–سيرارا) وتبعد ١٠كم جنوب شرق قرية الدواية شمال شرق الناصرية وكرسو تل لوح (تلو) ٢٥كم شمال غرب لكش ، فضلا عن مدينة رابعة كانت مركزاً لتفريغ حمولات السفر عرفت بـــــــ كو–أبا وتبعد نحو ٤٠–٥٠كم جنوب مدينة كرسو . للمزيد حول موقع مدينة لكش ينظر :

-RGTC , Band.3 , P. 329 .

–وللمزيد حول مخطط المدينة ينظر: الخريطة ذات الرقم(٥) في نهاية البحث . كذلك ينظر :

– كريمر، صموئيل نوح ، السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم : ترجمة فيصل الوائلي ، كويت ،١٩٧٣، ص٢٧–٢٨ .

(3) Frankfort, H. "Sculpture of The Third Millennium B.C From Tell Asmer and Khafajah, Oip,44, Chicago, 1939, p.77.

الكلس متخذاً شكلاً مربعاً يتوسطه ثقب مركزي مربع أيضاً، فقد جزؤه الأيمن السفلي وبلغت قياساته ٢٠ سم طولا و٢٠ سم عرضاً [٣]، قسم اللوح على ثلاثة حقول افقية جسد مشهد جلسة الشراب في الحقل الاول[٤] وجسد الثاني مشهد حاملي القرابين والاطعمة [٥]

في حين قدم الحقل الثالث مشهداً لعازف ومغني[٦] ،محفوظ في متحف شيكاغو في الولايات المتحدة الامريكية.[٧]

---

(١) معبد الإله سين: وهو من المعابد الأرضية التي لم يتم بناؤها فوق منصة مرتفعة أتخذ مزاره الرئيس شكلاً مستطيلاً طويلاً مع مذبح مرتفع في إحدى نهاياته ومدخلاً عند محور التقاطع عند النهاية الأخرى أضيفت إليه الغرف الجانبية على كل جانب ، تم توسيعه وتعميره عدة مرات في العصور اللاحقة ، طول المعبد يساوي ثلثي عرضه وحول مخطط المعبد ينظر: الخريطة ذات الرقم (٦) في نهاية البحث.

- DAA , Abb.148,149,151

-وكذلك ينظر: لويد، سيتون ،المصدر السابق ، ص١٠٧-١٠٨. وينظر:الأحمد ، سامي سعيد، السومريون وتراثهم الحضاري ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٧٢.

(2) Amiet, p. and Others, Op.Cit , P.101.

(3) Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit, P.77

(٤) حول مجالس الشرب ينظر: الفصل الثاني من الدراسة ، ص٥٨-٦٢ .

(٥) حول مشاهد تقديم القرابين والاطعمة ينظر: الفصل الثاني من الدراسة ، ص٦٢-٦٤ .

(٦) حول مشهد العازفين ينظر: مشاهد الفرق الموسيقية في الفصل الثاني من الدراسة ، ص٧٢-٧٥ .

(7) Frankfort, H. and Jacobsen , T., Oriental Institute Discoveries in Iraq1933/34, Op.Cit , P.50-54.

الأنموذج الثاني: لوح ذو الرقم ٢.

لوحمكتشف في الطبقة الرابعة من موقع خفاجي في المعبد البيضـــوي[١] عثـــر عليـــه تحديداً في المنزل ذي الرقم (D) في الغرفة ذات الرقم ٩ [٢] (ينظر الخريطة ذات الرقم٧) – حدد تاريخه– بناءً على معثره بعصر فجر السلالات الثاني[٣]، نحت من حجر الكلس واتخذ شكلاً مربعاً تقريباً وبلغت قياساته ٣٢سم طولاً و٢٩,٥ سم عرضاً [٤]، وقد نحت بثلاثة حقول افقية يتوسطه ثقب مركزي مربع فقد الجانب الأيسر منه[٥] وقد تم استكماله بقطعة من مدينـــة أور، ضم اللوح مشاهد عبرت عن جلسة الشراب وأجواء الفرح والاحتفال، فضلاً عن مشـــهد العربة في الحقل السفلي [٦]، محفوظ في المتحف العراقي في بغداد [٧].

---

(١) المعبد البيضوي: وهو من المعابد التي بنيت فوق منصة اصطناعية محاط بسور خارجي بيضوي الشكل وعنه اخذ اسم المعبد وأضيف إليه سور ثاني ضم ساحة خارجية فيها بيت سكن الكاهن ، أما الساحة الداخلية خلف السور الثاني فمنها يمكن الوصول إلى دكة المعبد في غرفة قدس الأقداس عبر سلم وحيد يؤدي إليها ضم المعبد عدداً من البنايات والمخازن ، تم أعماره ثلاث مرات أثناء عصر فجر السلالات .حول مخطط المعبد ينظر : الخريطة ذات الرقم (٧) في نهاية البحث . ولمزيد من التفصيل حول أعمال التنقيبات في المعبد ينظر :

-Delougaz ,P. ,Temple Oval At Khfajah ,Oip.Cit ,P.11- 44
- DAA,Abb.166-167 .

كذلك ينظر : حول معابد العراق القديم : باقر، طه ، " معابد العراق القديم "، سومر ، عدد ٣، بغداد ، ١٩٤٧ .وينظر : سعيد ، مؤيد، " المدن الدينية والمعابد "، المدينة والحياة المدنية ،ج١، بغداد،١٩٨٨، ص١٢٧–١٤١.

(2) Frankfort, H. "Sculpture of The Third Milennium",Oip.Cit , P.77.

(٣) مورتكات، أنطوان، الفن العراقي القديم ، ترجمة وتعليق :عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد ، ١٩٧٥، ص٨٨–٨٩.

(4) Frankfort, H. "Sculpture of The Third Milennium",Op.Cit, P.77.

(5) Ibid.p.76.

(٦) حول مشهد العربة ينظر: مشاهد العربات والقوارب في الفصل الثاني من الـــدراســـــــــــــــــة الـــدراســـــــــــــــــة ،ص٦٤–٦٧ .

(٧) بصمه جي، فرج ، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي" ، المصدر السابق ، ص٦٣–٦٤.

– الأنموذج الثالث : لوح ذو الرقم ٣.

لوح من خفاجي لم يحدد معثره وتم تجميعه من قبل المعهد ألآثاري لجامعة تـوبنغن الألمانيةمع قطعة أخرى أكملت جزءه الأعلى الأيمن المفقود إلا أن زمنه حـدد علـى وفـق طرازه الفني بنهايات عصر فجر السلالات الثاني ، نحت من حجـر الكلـس بشـكل مربـع يتوسطه ثقب مركزي مربعبلغ طول ضلعه ٣٠ سم تقريباً ،قسم على ثلاثة حقول افقية ، حمل مشهد جلسة الشراب في الحقل الاول ، واجواء الاحتفال في الحقلين الثاني والثالث ،محفـوظ في متحف الجامعة نفسها[١] .

– الأنموذج الرابع: لوح ذو الرقم ٤.

لوح مكتشف من موقع تل أجرب، تحديداً من معبد شارا [٢] ، وهو من القطع التي لـم تنتشل من موقعها الاصلي داخل التل، إذ عثر عليه بجانب الركام الذي تركه لصوص الآثـار في الموقع ، لذا يصعب تحديد مكان عثوره داخل المعبد حدد زمنه اعتمادا على طرزه الفنيـة بعصر فجر السلالات الثاني ، نحت من حجر الكلس وهو لوح مربع الشكل يتوسـطه ثقـب دائري مركزي بلغت قياساته ٢٥ سم طولا و٢٢ سم عرضاً قسم على ثلاثة حقـول افقيـة ، فقدت أجزاء من جانبيه السفليين الأيمن والأيسر [٣] ونفذت عليه مشاهد احتفالية ضمت جلسـة الشراب في الحقل العلوي والمراسيم المرافقة في الحقل الثاني والثالث ، محفوظ فـي متحـف شيكاغو [٤].

---

(1) Kuhne, H., " DieWeihpltte Des Meranum", Assyriologie, Berlin, 1979, P.121-125.

(٢) معبد شارا: معبد مربع الشكل بقياسات تصل إلى نحو ٦٠ متراً تعرض جزءٌ من البناء الواقع ضمن سور المدينة إلى الهدم بتأثير مياه الأمطار ، أما النصف الباقي منه فيحتوي على أركان المعبد الرئيسة وغرف أخرى تكون للعبادة وأماكن سكن للكهنة القائمين عليه ، معبد خصص للإله شارا اله مدينة أوما. حول ذلك ينظر:

–DAA, Abb. 171-172.

- وحول مخطط معبد شارا ينظر: الخريطة ذات الرقم (٨) في نهاية البحث.

(3) Frankfort, H. " More Sculpture From The Diyala Region", OIP , Vol .60 , Chicago, 1943, P.34-35.

(4) Ibid, P. 13-15.

- الأنموذج الخامس : لوح ذو الرقم ٥ .

لوح مكتشف في موقع جوخة(فلوجه) سجل في حفريات جوخة ضمن تسلسل ٣٨٠ [١] حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثاني، نحت من الحجر الشمعي الأبيض وهو لوح مربـــع الشكل بلغت قياساته ٢٩ سم للضلع الواحد وسمك لا يتجاوز ٣ سم وصل الينا مهشماً إذ فقدت أجزاؤه اليسرى، قسم اللوح على ثلاثة حقول افقية بثقب دائري مركزي يفصل بين إفريـــزين، جسد مشهد جلسة الشراب في حقله العلوي ومشهد حيوانات[٢] في الحقل الوســـطي ومشـــهد العربة في الحقل الثالث، محفوظ في المتحف العراقي [٣] .

- الأنموذج السادس : لوح ذو الرقم ٦.

لوح مكتشف في الطبقة الرابعة من موقع تل أجرب في معبد شارا حددت عائديته إلى عصر فجر السلالات الثاني٢٧٥٠-٢٦٠٠ ق.م، نحت من حجر الكلس ، لوح مربع الشكلفقد الكثير من أجزائه ، لذا لم يتم تحديد طوله ، أما عرضه فبلغ ما يقارب ١٧,٥ سم [٤]،قسم على ثلاثة حقول افقية يتوسطه ثقب مركزي مربع الشكل [٥]، جسد اللوح مشهد جلسة الشراب فـــي حقله الأول والثاني، أما الحقل السفلي الثالث فصور مشهد مصارعة[٦]، محفوظ في المتحـــف العراقي [٧].

---

(١) لم تقدم نتائج التنقيبات المعثر بالضبط لهذه القطعة داخل الموقع فقط قدمت تسلسلها في سجل الحفريات وللمزيد حول تنقيبات جوخة ينظر: رميض ، صلاح سلمان ،" النتائج الأولية للتنقيبات في الفلوجة "، سومر، مج ٣٧، سنة ١٩٨١.

(٢) حول مشاهد الحيوانات ينظر الفصل الثاني من الدراسة ، ص ٧٠-٧٢ .

(٣) رميض، صلاح سلمان، " دراسة تحليلية للألواح النذرية المكتشفة في موقع جوخة في الفلوجة"، بحوث آثار حوض سد صدام وبحوث أخرى، موصل ، ١٩٨٧ ، ص٢٤١-٢٤٢ .

(4)Frankfort, H. " More Sculpture From The Diyala Region ", Op. Cit, P.13-15

(5) Ibid, P. 14.

(٦) حول مشهد المصارعة ينظر الفصل الثاني من الدراسة ، ص٦٧-٧٠ .

(٧) عكاشة، ثروت، تاريخ الفن العراقي، سومر وبابل وآشور، بيروت، د/ت ، ص١٦٠-١٦١.

-الأنموذج السابع : لوح ذو الرقم ٧ .

لوح مكتشف في موقع خفاجي في معبد الإله سين لم تحدد التنقيبات معثره داخل الموقعإذ كان ضمن القطع التي تركها لصوص الآثار في تلك المواقع بعد نبشها، إلا أنه تم العثور عليه ضمن حقل التنقيبات (v35)[١]، وحدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثاني ٢٧٥٠-٢٦٠٠ ق . م ، نحت من حجر الكلس وجد مهشماً إلى عدة قطع وقد اعيد تجميعه، فُقد جزء كبير من جانبه الأيسر وهو لوح مربع تقريباً وقياسات ما تبقى منه ٢٥سم طولا و ١١,٥سم عرضا[٢] قسم على ثلاثة حقول افقية بثقب دائري مركزي [٣] عبرت المشاهد المتبقية عليه عن جلسة الشراب في الحقل العلوي وحيوانات في الحقل الوسطي، أما الحقل الأخير الثالث فالمتبقي منه أشار الى مشهد عربة ، محفوظ في المتحف العراقي [٤].

- الأنموذج الثامن: لوح ذو الرقم ٨.

لوح من موقعتل أجرب لم يحدد معثره الأصلي داخل التل يعود بتاريخه إلى عصر فجر السلالات الثاني، نحت من حجر الكلس وهو لوح مربع تقريباًطول ضلعه لا يتجاوز ٣٠ سم و٢٥ سم عرضاً، قسم على ثلاثة حقول افقية يتوسطها ثقب مركزي مربع [٥]، أما مشاهد اللوح فصور الحقل الأول جلسة شراب ، وصور الحقل الثاني اثنين من الحيوانات، في حين قدم الثالث مشهداً لقارب،محفوظ في متحف شيكاغو[٦].

---

(1) Frankfort, H. "Sculpture of The Third Millennium ", Op. Cit, P.77.

(٢) بصمه جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٤.

(3) Frankfort, H. "Sculpture of The Third Millennium ", Op. Cit., P.76.

(٤) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٤.

(5) Garrison, M., B., " An Early Dynastic III Seal in The Kelsey Museum of Archaeology : The Relationship of Style and Iconography In Early Dynastic III Glyptic", JNES, Vol. 48, No.1, 1989. P10-12.

(6) Erlenmeyer– H., M.L., and Basel – Erlenmeyer, "Cerviden- Darstellungen Auf Altorientalischen Und AgaischenSiegeln.II", Orientalia, Vol. 26, 1957, P.323-328.

- الأنموذج التاسع: لوح ذو الرقم ٩.

لوح مكتشف في الطبقة الثامنةمن موقع مدينةنفر (نيبور)[١] في معبد الآلهة إنانا[٢] في موقع (II٢١٤) وهي ساحة كبيرة مفتوحة تقع مباشرة خلف الحرم المقدس ، ترجع عائديته إلى عصر فجر السلالات الثاني، نحت من حجر الكلس وهو لوح مستطيل بلغت قياساته ١٣,٧ سم طولا و١٠,٢ سم عرضاً، تم اعتماد مشهد واحد وحقل واحد في نحت المشهد الذي يدور حول الثقب المركزي المربع مع وجود فتحة صغيرة دائرية ثانية فيه خارج اللوح المنحوت استخدمت للتعليق ، مثل المشهد المنفذ عليه رجلاً يتمركز في أعلى اللوح يقف على جانبيه زوجٌ من الأسود وفي أسفل اللوح زوجٌ من الثيران تتوسطهما نبتة صغيرة ، محفوظ في متحف شيكاغو [٣].

- الأنموذج العاشر: لوح ذو الرقم١٠.

لوح مكتشف في الطبقة الثامنة من موقع مدينةنفر (نيبور) في معبد الآلهة إنانا (عشتار) ضمنالموقع (229II) وهي غرفة تقع جنوب الحرم المقدس يعود بتاريخه إلى عصر فجر السلالات الثاني [٤] ، نحت من حجر الكلس الأبيض وهو لوح غير مكتمل لم يتبق منه سوى الحقل العلوي ، وفتحة الثقب المركزي المربع وبقايا مشهد وسطي الذي لم يتبقَ منه سوى قرون حيوانات، بلغت قياساته ٢١ سم عرضاً ، أما الطول المتبقي فهو ١١,٦ سم

---

(1) Hansen, D. P., " New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit , P.80.

(٢) من المعابد التي تم اعادة اعمارها عدة مرات في أثناء عصور فجر السلالات الثلاثة تعد الطبقة الثامنة والسابعة منه هي الأهم من حيث تطور عمارة المعابد الطويلة التي تمتد دون انتظام اذ يتم الوصول الى اثنتين من الغرف المقدسة الموجودة في هذا المعبد عبر عدد من الساحات الممتدة بشكل متتابع تفصل بينها غرف ألما بين بعضها انشأ بأعمدة دائرية لإسناد السقف ، حول مخطط المعبد في هذا العصر ينظر الخريطة ذات الرقم (٩)، ولمزيد من الاطلاع حول مخطط معبد اينانا ينظر :

- DAA, Abb. 211 .

و ينظر:لويد ، سيتون ،المصدر السابق ، ص١٢٤ .

(3) Hansen,D. P., "The Temple of InannaQueen of Heaven At Nippur", Archaeology, Vol .15 , No.2 , 1962 , P.80-82.

Also See : Pritchard ,J.B., The Ancient Near East ,Vol.2, A New Anthology of Texts ,London ,1975, Fig.80 .

(4) Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit., P.153.

وبسمك بلغ ٤ سم فقط، مثل المشهد المنحوت على ماتبقى منه مشهد صراع بين حيوانـــات ، محفوظ في متحف شيكاغو [١] .

- الأنموذج الحادي عشر: لوح ذو الرقم ١١.

لوح مكتشف في الطبقة الثامنةمن موقع مدينة نفر(نيبور) كشف عنه في معبد الآلهـــة أنانا (عشتار) حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثاني، نحت من حجر الكلس الوردي عثـــر عليه مهشماً اذ لم يتبقَ منه سوى الحقل العلوي والجزء الأعلى من الحقل الوســطي ، وبلـــغ ارتفاع المتبقي منه ٨,٩ سم وعرضه ١٥,١ سم أما سمكه فبلغ ٤,٩ ســم، وجســد المشـــهد المنحوت في حقله العلوي جلسة شراب ، أما الحقل الوسطي فأشار - فيما تبقى منـــه- إلـــى حيوان منحني على قائمتيه الأماميتين، محفوظ في متحف شيكاغو [٢].

- الأنموذج الثاني عشر : لوح ذو الرقم ١٢

لوح مكتشف موقع تل اسمر في معبد الإله (أبو) وتحديدا من المصلى المنفـــرد لهـــذا المعبد الذي يوازي عصر فجر السلالات الثالث[٣]نحت من حجر الكلس [٤]وهو عبـــارة عـــن

(1) Ibid.

(2) Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit., P.153.

(٣) معبد (أبو): شيد في عصر جمدة نصر (٣٢٠٠-٣٠٠٠ ق.م) على غرار معبد الإله سين تم بناؤه باللبن المستوي المحدب ، وأعيد اعماره في العصور اللاحقة اذ كان يتألف من غرفة وحيدة لعبادة الإله لم يحمل أي ترتيب عماري معين ، تطور في بداية عصر فجر السلالات ليشكل بناية مصلى ومضافاً إليها صفاً من الغرف الجانبية ، ثم اتخذ شكلاً مربعاً بغرف مستطيلة تحيط بالساحة المركزية ثلاثة منها خصصت للصلاة ليعود هذا المعبد إلى اعتماد غرفة واحدة للعبادة في مرحلة تطوره الثالثة مع نهاية عصر فجر السلالات الثالث و بداية العصر الأكدي ، لذا أُطلق عليه بالمصلى المنفرد اذ لم يخضع لأي تطور عماري بعد ذلك ، حول معبد (أبو) ينظر: الخريطة ذات الرقم (١٠) في نهاية البحث ، ولمزيد من التفصيل ينظر :

- Frankfort , H. ,Iraq Excavations Of The Oriental Institute1932-1933 , Op.Cit , P.40-46 .
- Frankfort, H. and Jacobsen. T., Oriental Institute Discoveries In Iraq, 1933/34, Op.Cit , P.7-23 .

وينظر : لويد ، سيتون ، المصدر السابق ، ص١١١ ، ومورتكات ، أنطوان ، المصدر السابق ، ص ٧٠-٧١.

(4) Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit., P.77.

لوح مربع ذي ثلاثة حقول أفقية يتوسطه ثقب مركزي مربع الشكل [١] بلغت قياساته ٢٩ سم طولا و٢٦ سم عرضاً، وبسمك ٣ سم [٢]،مثلت المشاهد المنحوتة عليه مشهد جلسة الشراب في حقله الأول، أما الحقلان الثاني والثالث فقدما مشاهد حيوانات ،محفوظ في المتحف العراقي [٣].

- الأنموذج الثالث عشر: لوح ذو الرقم ١٣ .

لوح مكتشف في الطبقة السابعة من موقع مدينة نفر (نيبور) كان مكسراً إلى خمس قطع متفرقة في غرفتين مختلفتين في معبد الآلهة أنانا (عشتار) ثلاث منها كانت مثبتة على الحائط الشرقي II١٧٣ وتقع مباشرة غربي الحرم المقدس، وأما القطعة السفلى للوح فعثر عليها مهشمة وأن المشهد فيها يكاد يكون غير واضح، وان القطعة الرابعة فعثر عليها في الزاوية اليمنى العليا على أرضية في الزاوية الشرقية لهذه الغرفة، وتم العثور على قطعة خامسة أعلى يسارها في II١٩٤ وهي غرفة تقع جنوب الحرم المقدس [٤]،حدد تاريخ اللوح في بدايات عصر فجر السلالات الثالث، نحت من حجر الكلس وهو لوح مربع الشكل يتوسطه ثقب مركزي مربع بلغت قياساته بعد إعادة تجميعه ٢٤,٦ سم طولا و٢٨,٣ عرضاً[٥] ، نحت بثلاثة حقول أفقية يعلوها في الأعلى جلسة الشراب ، أما الحقل الوسطي فعرض مشهد الحيوانات [٦]، أما الحقل الأخير الذي تشغله القطعة الخامسة فغير مؤكد عائديتها لهذا اللوح ، وذلك لعدة أسباب منها : أنه على الرغم من العثور عليها مع جزأين من اللوح نفسه وأن الحجر المستعمل فيها واللون هو ذاته إلا أن شكل الجزء المهشم والأبعاد لا تطابق تماماً شكل القطعة المفقودة من اللوح وأبعادها، كما أن القطعة المهشمة تُظهر مشهد جلسة شراب كما هو ظاهر في الحقل السفلي للوح ، وأن تفاصيل معينة مثل حجم الأشخاص وشكل الكرسي يمكن مقارنتها مع تفاصيل اللوح الأخرى وعند افتراض كون هذه القطعة المهشمة أو غير الواضحة لا تعود للوح فإن موضع الحقل السفلي سيختلف كثيراً عنه في الحقل العلوي، لاسيما أن هذه القطعة تبين مجموعة من الرجال والنساء الجالسين في النهاية اليمنى للحقل السفلي الذي يظهر

---

(1) Ibid , P.76.

(٢) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي "، مصدر سابق، ص٦٤.

(3) Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit , P.43.

(4) Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit.,P.155.

(5) Ascalone,E.,Mesopotamia Dictionaries Civilization,London,2005,p.203

(6) Black, J. and Others, The Literature Of Ancient Sumer, NewYork, 2006. P.40-42.
42.

شخصاً عارياً يقف بينهم، ودونت على اللوح أسطرٌ من الكتابة المسمارية في الحقل الأيمن من الحقل الأوسط ، محفوظ في المتحف العراقي[١].

- الأنموذج الرابع عشر : لوح ذو الرقم ١٤.

لوح مكتشف في تلو تحديداً عند (تل K) قرب قصر أورنانشه(٢٥٢٠-٢٤٩٠ ق.م)[٢] حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م ،نحت من حجر الجيري الأبيض وهو لوح مستطيل الشكل بثقب دائري مركزي بلغت قياساته ٤٠ سم طولا وبعرض ٤٧ سم [٣]،ضم حقلين افقيين، جسدّ عليهما الملك أورنانشة بصحبة العائلة [٤] ،محفوظ في متحف اللوفر بفرنسا [٥].

- الأنموذج الخامس عشر: لوح ذو الرقم ١٥.

لوح مكتشف في موقع مدينة تلو عثر عليه عند تلK في الحجرة ١٣ حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م) نُحتَ من حجر الكلس ،اتخذ شكلاً مستطيلاً بنحت بارز وثقب دائري مركزي بلغت قياساته ٢٣ سم طولا و٣٠ سم عرضاً [٦]،جسد الملك اورنانشة محتلاً الجانب الأيمن وعلى يساره اثنان من الشخصيات وتحت الشريط الفاصل يقف ثلاثة أشخاص ، محفوظ في متحف اللوفر [٧].

- الأنموذج السادس عشر: لوح ذو الرقم ١٦.

لوح مكتشف في موقع مدينة تلو لم يحدد معثره داخل المدينة حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م) نُحتَ من حجر الكلس وهو لوح مستطيل بنحت بارز

---

(1) Hansen, D . P, " New Votive plaques From Nippur ", Op. Cit., P.155.

(٢) حول الموقع المذكور وأماكن العثور على الالواح الجدارية (النذرية) في مدينة لكش ينظر:خريطةذات الرقم ٥ .

- وللمزيد حول سلالة لكش الأولى والثانية وتسلسل حكامها ينظر :

العكيلي، رجاء كاظم عجيل، سلالة لكش الأولى ٢٥٥٠- ٢٣٧٠ ق.م والثانية ٢٢٥٠-٢١١٤ ق.م دراسة تاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد،٢٠٠٦.

(3) Holzinger, E. ,Op.Cit , P.308.

(٤) حول مشاهد الاسر الحاكمة وكبار الشخصيات ينظر: الفصل الثاني من الدراسة ، ص٥٤-٥٨ .

(٥) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٠٦.وللمزيد ينظر :

-Perkins ,A.," Narrationin Babylonian Art" , American Journal Of Archaeology ,Vol. 61 , No.1 ,1957 ,p. 61 .

(6) Holzinger, E., Op. Cit, P.308.

(٧) مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤١-١٤٢.

وثقب دائري مركزي، فقدت زاويته اليمنى السفلى ، بلغ طوله ٤٣ سم ولم يحدد العرض [١]، حمل مشهداً بحقلين افقيين صور الملك اورنانشة مواجهاً لأربع شخصيات متجهة نحوه، أمـــا

الحقل السفلي فجسد اربعة اخرين يتفاوتون في أحجامهم ،محفوظ في متحف إســطنبول فـــي تركيا[٢].

- الأنموذج السابع عشر: لوح ذو الرقم ١٧ .

لوح مكتشف في مدينة لكش عند (تلK) ، حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالـــث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) نحت من حجر الكلس وبلغت قياساته ٤٥ سم طولا وعرض المتبقـــي منه لا يتجاوز ٣٠ سم ، فقد نصفه الأيمن ، قسم اللوح على حقلين افقيين يفصل بينهما شــريط مدون عليه نص مسماري ، فضلاً عن كتابات على ملابس الشخصيات ،محفوظ في متحــف إسطنبول [٣].

- الأنموذج الثامن عشر: لوح ذو الرقم ١٨

لوح مكتشف في مدينـــة لكـــش (تلـــو)،لم يحـــدد موقـــع اكتشـــافه بالضـــبط اذ تـــم شراؤه عام ١٨٩٩م ، من إحدى الشخصيات ، حدد تاريخه بعصر فجـــر الســـلالات الثالـــث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) نحت من حجر الكلس وهو لوح مستطيل الشكل وثقب مركزي مربع ، بلغت قياساته ١٥سم طولا و ٢١ سم عرضا [٤] مثل المشهد نسراً برأس أســـد فـــوق أســـدين يزأران خارجاً [٥]، فضلاً عن كتابة مسمارية ، محفوظ في متحف اللوفر [٦].

- الأنموذج التاسع عشر: لوح ذو الرقم ١٩ .

لوح مكتشففي مدينة لكش، تل K ،حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) نحت من حجر عليه اسفلت وهو لوح مربع الشكل يتوسطه الثقـــب المركـــزي الدائري بلغت قياساته ٢٥ سم طولاً و٢٢ سم عرضاً [٧]، مقسم على ثلاثة حقول افقية جســـد

(١) المصدر نفسه ، ص١٤٢-١٤٥.

(2) Holzinger, E., Op. Cit, P.309.

(3) Ibid, p. 308-309.

(4) Ibid .

(٥) حول المشهد الأسدي هذا ينظر : مشاهد الالهه ورموزها في الفصل الثاني من الدراسة ، ص٥٠ .

(6) Amiet, P. and Others, Op. Cit, P.102.

(7) Holzinger, E. , Op. Cit, P.310.

شخصاً على الجانب الأيمن منه بالكامل ، في حين صور في الأعلى نسراً برأس أسد يتربع على أسدين ، أما يسار الحقل الوسطي فنجد بقرة مضطجعة مدون على جسدها كتابات مسمارية أما الحقل الثالث فمثل خطوطاً دائرية متداخلة ،محفوظ في متحف اللوفر[١].

- الأنموذج العشرون : لوح ذو الرقم ٢٠ .

لوح مكتشف في مدينة لكش لم يحدد معثره بالتحديد داخل المدينة، يعود بتاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م)، وهو بقايا لوح من حجر الكلس مؤطر لم يتبقَمنه سوى الزاوية العليا اليسرى، بلغت قياساته ١٨,٦ طولاً و١٨,٥ سم عرضاً [٢] عبر المشهد المنفذ عليه متعبد متجه نحو اليسار ، وقد رافقته كتابة مسمارية تضمنت اسم الملك اياناتم[٣]، محفوظ في متحف البريطاني[٤].

- الأنموذج الحادي والعشرون : لوح ذو الرقم ٢١.

لوح مكتشف في مدينة لكش حدد زمنه بعصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م)[٥]، نحت من حجر الكلس وهو لوح مربع الشكل يتوسطه ثقب مركزي مربع ، بلغ طوله ١٧ سم ، اقتصر على مشهد واحد يملأ اللوحة بكاملها مثل طقس سكب الماء المقدس [٦]، محفوظ في متحف اللوفر [٧].

- الأنموذج الثاني والعشرون : لوح ذو الرقم ٢٢

لوح مكتشف في مدينة أور عثر عليه تحديداً عند معبد آلهة القمر(ننار)، حدد زمنه بعصر فجر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م)[٨] نحت من حجر الكلس وهو لوح مستطيل الشكل يتوسطه ثقب مركزي مربع [٩]، بلغ طوله ٢٢ سم لم يحدد عرضه [١٠] ، قسم على

---

(١) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٠٦-٢١٢.

(2) Holziger, E., Op. Cit, P.310.

(٣) حول مشهد المتعبد ينظر: مشهد تقديم الملك أمام الآلهة في الفصل الثاني من الدراسة ،ص٥٢-٥٤ .

(4) Porada, Edith, " Understanding Ancient Near Eastern Art: Apersonal Account", Civilizations of the Ancient Near East, Vol . 3-4, USA-2000 , p2696-2697.

(5) Amiet , P. and Others, Op. Cit, P.104.

(٦) حول مشهد السكب المقدس ينظر : الفصل الثاني من الدراسة ،ص ٤٥-٤٨ .

(٧) مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص١٤٤.

(٨) مجيد حسين، ليث، الكاهن في العصر البابلي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩١، ص١٥٦.

(9) Woolley,L.,Ur Excavations The Early Period ,Vol .4 , Philadelphia ,1955, P. 45.

(10) Forest, J. , Mesopotamia., Paris, 1996 , p220.

حقلين أفقيين يفصل بينهما شريط عريض مثل المشهدين المنحوتين عليه سكب الماء المقــدس أمام الآلهة ،محفوظ في المتحف البريطاني في لندن[١].

– الأنموذج الثالث والعـــــــشرون : لوح ذو الرقم٢٣ .

لوح مكتشف في نفر(نيبور)خارج نطاق الحفريات ، حدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م) نحت من حجر الإردواز ، وهو لوح مستطيل الشكل يتوسطه ثقب مركزي دائري ، بلغت قياساته ١٩ سم طولاً و ٢١ سم عرضاً، قسم على حقلين افقيين يفصل بينهما شريط عريض[٢] ، نفذ على الحقل الأول منه مشهد طقس الســكب المقــدس ،وتقــديم القرابين في الحقل الثاني وترافق المشاهد كتابات مسمارية ، محفوظ في متحف اسطنبول [٣].

– الأنموذج الرابع والعـــــــشرون : لوح ذو الرقم ٢٤ .

لوح مكتشف في مدينة نفر(نيبور) ، لم يحدد معثره الأصلي داخل المدينة[٤]، وقدحــدد تاريخه بعصر فجر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م)،وهو جزء من لوح نذري نحــت من حجر الكلس بلغ طول المتبقي منه ١٨ سم ، ليعرض مشهد السكب المقدس أمام الآلهــة ، محفوظ في متحف اسطنبول [٥].

– الأنموذج الخامس والعـــــشرون : لوح ذو الرقم ٢٥ .

لوح مكتشف من موقع أم العقارب [٦] حدد تاريخه بنـــاءً علـــى معثرهبعصـــر فجـــر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) ، نحت من حجر الكلس الأبيض ،بلغت قياســاته ٢٣

(1)Van Buren , E . D. , An Enlargement On Theme, Orientalia, Vol. 20, Roma, 1951 ,P.29-30 .

(2) Holzinger, E., Op. Cit, P.311.

(٣) مجيد حسين، ليث، الكاهن في العصر البابلي القديم، المصدر السابق، ص١٥٦.

(٤) بارو ، اندريه،سومر فنونها وحضارتها ،ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتـــي ، بغـــداد ،١٩٧٧ ،ص ١٧٩ .

(٥) مجيد حسين، ليث، الكاهن في العصر البابلي القديم، المصدر السابق، ص١٥٦.

(٦) تبعد نحو ٣كم عن مدينة اوما في حين حددت في خريطة العراق الاثارية بـــ ٦كم ، واشارت نتائج التنقيبات في الموقع الى كونها تمثل موقع مدينة اوما القديمة ، كشف فيها عن المعبد الابيض ومجموعة من القبور ودور السكن ، كما كشف فيها أيضاً عن عدد من اللقى الاثرية ومنها كسرة من طابوقة ضمت جزءاً من حولية أرخت للصراع بين اوما ولكش . للمزيد ينظر :

عريبي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب للموسمين الثالث والرابع ٢٠٠١-٢٠٠٢"، سومر، مج ٥٢، ٢٠٠٣-٢٠٠٤،ص ٢٦٥ .

سم طولاً و١٠,٥ سم عرضاً تهشم الجانب الأيسر السفلي منه ، نحت هذا اللوح بثلاثة حقـــول افقية قدم في الأول جلسة شراب والثاني مشهداً لحيوان ، أما ما تبقى من الحقل الثالث فجســـد مشهد القارب ، محفوظ في المتحف العراقي [١].

- الأنموذج السادس والعـــــشرون : لوح ذو الرقم٢٦ .

لوح مكتشف في الطبقات العليا من مدينة خفاجي لم يحدد معثره الصحيح إذ عثر عليه قرب أحد المعابد ، اختلف الباحثون في تحديد زمنه إذ حدده البعض ما بين نهاية عصر فجـــر السلالات الثاني وبدايات عصر فجر السلالات الثالث [٢]، في حين ان هناك من أعـــاده إلـــى أواخر عصر فجر السلالات الثالث [٣]، وبناءً على طرزه الفنية تُرجح عائديته إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) ، نحت من حجر الكلس واتخـــذ شـــكلاً مربعـــاً بلـــغ طولأضلاعه ٣٥سم له ثقب مركزي مربع عثر عليه مهشماً إلى عدة قطع ، وتم إعادة تجميعه في المتحف العراقي ليظهر بهيئته الأصلية ، نحت بمشهد واحد مثل اثنـــين مـــن الأشـــخاص تتوسطهما أسطر من الكتابة المسمارية [٤].

- الأنموذج السابع والعـــشرون : لوح ذو الرقم ٢٧.

لوح مكتشف من موقعتل أسمر عند معبد الإله (أبو) عثر عليه منكسراً إلى قطعتـــين عند المصلى المنفرد للمعبد يعود بتاريخه إلى بدايات فجر السلالات الثالث، نحت من حجـــر الكلس بلغت قياساته ٢٢ سم طولاً و٢٨ سم عرضاً [٥]،اتخذ شكلاً مستطيلاً بثلاثة حقول افقية يتوسطه ثقب مركزي دائري يبدو مستحدثاً أثر في نحت اللوح إذ ان الثقب الأصلي يقع فـــي الحقل الثاني [٦]، ففي الحقل الوسطي نفذ مشهد زواج مقدس [٧]، أما الثالث لم يتبق منه سوى سوى رأسين لشخصين ، محفوظ في المتحف العراقي [٨].

---

(١) المصدر نفسه ، ص٢٤٢-٢٤٦-٢٦٠.

(2) FrankFort. H., " Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, p. 43.

(٣) بصمه جي، فرج، ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي، المصدر السابق، ص٦٩.

(4) FrankFort. H., " Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, p. 43.

(5) Ibid , P.79.

(٦) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٧.

(٧) حول طقس الزواج المقدس ينظر : الفصل الثاني من الدراسة ،ص٤٨-٥٠ .

(٨) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٧.

-الأنموذج الثامن والعشرين : لوح ذو الرقم ٢٨.

لوح مكتشف في خفاجي من معبد الآلهة ننتو[١]حدد تاريخه باواخر عصر فجر السلالات الثالث نحت من حجر الكلس [٢] عثر عليه متفرقاً الى عدة قطع ، وبعد تجميعه بلغ عرضه ٢٤سم ،مثل الحقل السفلي للوح مربع جسد مشهد مصارعة[٣] ، محفوظ في المتحف العراقي [٤] .

- الانموذج التاسع والعشرون : لوح ذو الرقم ٢٩ .

لوح مكتشف في خفاجي من الطبقة الثالثة في المعبد البيضوي التي توازي تحديداً أواخر عصر فجر السلالات الثالث [٥]كان مقسماً على أربعة قطعاثنتان منهما عثر عليهما شمال غرب البوابة الخارجية للمعبد اذ تم اعادة تجميعه ونحت من حجر الجيري بلغت قياسات المتبقي منه ٤٠سم طولاً و٢٥سم عرضاً [٦] مثل لوحاً مربعا يتوسطه ثقب دائري صغير جسد لنا لوحاً من ثلاثة حقول افقية مثلت جميعها مشاهد حيوانات، محفوظ في المتحف العراقي [٧].

- الأنموذج الثلاثون : لوح ذو الرقم ٣٠ .

لوح مكتشف من موقع تل اسمر وتحديداً في الغرفة المقدسة في معبد الإله (أبو) عثر عليه تحديداً في الحقل D١٧,١، وحدد تاريخه ببدايات العصر العصر الاكدي (٢٣٧١ – ٢٢٣٠ق.م) ، نحت من حجر الكلس ، وهو لوح مربع الشكل يتوسطه ثقب دائري مركزي، بلغ طول اضلاعه ١٤ سم [٨]، ومثل مشهداً لرجل وامرأة، محفوظ في متحف شيكاغو[٩].

---

(١) حول مخطط معبد ننتو ينظر: الخريطة ذات الرقم (١١) في نهاية البحث .

(٢) بصمه جي ، فرج ، "الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي "، المصدر السابق ، ص٦٧ .

(3) Frankfort ,H. ," More Sculpture from the Diyala Region" ,Op .Cit ,P. 33-34 .

(٤)بصمه جي ، فرج ، "الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي "، المصدر السابق ، ص٦٧ .

(5)Postgate,J.N. , Early Mesopotamia , New York , 2003 , P.162 .

(6) FrankFort. H., " Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.79 .

(٧) بصمه جي ، فرج ، "الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي" ، المصدر السابق ،ص٦٩ .

(8) FrankFort. H., " Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, P.79.

(9) FrankFort, H. "Iraq Excavations Of The Oriental Institute 1932 -33, Op.Cit, P.44.

- الأنموذج الحادي والثلاثون : لوح ذو الرقم ٣١ .

لوح مكتشف من موقع خفاجي في الطبقة الثالثة من المعبد البيضوي، وحدد تاريخه بالعصر الأكدي ، نحت من حجر الشست الأخضر وبلغت قياساته ١٨ سم طولاً و١٠ سم عرضاً ، قسم على ثلاثة حقول افقية لم يتبقَ منه سوى الجانب الأيمن، فضلاً عن ما تبقى من ثقب مركزي دائري[١]، وقد جسد ما تبقى من الحقل الأولشخصاً جالساً على كرسي ، أما الثاني فجسد رجلاً يحمل شبكة صيد ، والثالث عبر عن جلسة شراب ، محفوظ في متحف شيكاغو[٢].

- الأنموذج الثاني و الثلاثون :لوح ذو الرقم ٣٢ .

لوح مكتشف في مدينة تلو، من العصر الاكدي وتحديداً من زمن الملك نرام – سين(٢٢٩١-٢٢٥٥ ق.م) [٣] ، نحت من حجر الإردواز بإطار مزدوج وثقب مركزي مربع بلغت قياساته ٣٠ سم طولاً و ٢٨,٥ سم عرضاً مدونة عليه كتابات مسمارية دون اية مشاهد فنية، محفوظ في متحف اللوفر[٤].

- الأنموذج الثالث والثلاثون : لوح ذو الرقم٣٣ .

لوح مكتشف في مدينة تلو–تل V ، حدد تاريخه بالعصر الاكدي وتحديداً زمن الملك نرام –سين ، نحت من حجر الإردواز أطر بإطار مزدوج بثقب مركزي دائري بلغت قياساته ٢٧ سم طولاً و ٢٤,٥سم عرضاً مدونة عليه كتابات مسمارية دون أية مشاهد فنية، محفوظ في متحف اللوفر [٥].

- الأنموذج الرابع والثلاثون : لوح ذو الرقم ٣٤ .

---

(1) FrankFort. H., " Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, p78-79.

(2) CrawFord, H., Sumer and The Sumerians, London , 2003, p. 167.

(٣) تولى السلطة بعد الملك مانشتوسو (٢٣٠٦-٢٢٩٢ ق.م) حكم لمدة ٤٠ عاما وتمكن من توحيد البلاد والقضاء على التمردات وقاد الحملات العسكرية خارج حدود بلاده ليسير على خطى جده سرجون الاكدي (٢٣٧١ – ٢٣١٦ ق.م) واطلق على نفسه لقب ملك الجهات الاربع وسبق اسمه بعلامة الالوهية لمزيد من الاطلاع ينظر :باقر ، طه ، المقدمة في تاريخ الحضارات ،المصدر السابق ، ص١٢٥-١٢٦ .

(4) Holzinger, E. , Op. Cit, P.313.

(5) Ibid.

لوح مكتشف من مدينة اور في معبد الإله ننكشزيدا[١]، حدد زمنه بالعصر الاكدي وتحديداً زمن الملك نرام –سين ، نحت من حجر الاردواز وهو لوح مستطيل الشكل لم يتبقَ منه سوى قطعة ذات حافة مرتفعة وجزء من الثقب المركزي ، وبلغت قياسات المتبقي منه ١٥ سم طولاً، وبعرض يقارب الـ٢٠ سم ولم يتضمن اللوح سوى الكتابات المسمارية ،محفوظ في المتحف البريطاني [٢].

- الأنموذج الخامس والثلاثون : لوح ذو الرقم ٣٥ .

لوح مكتشف في تلو (لكش) تحت بلاطة الساحة الكبرى عند تل A، حدد زمنه بعصر السومري الحديث وتحديداً من عصر كوديا (سلالة لكش الثانية) ، نحت من حجر الكلس ولم يتبق منه سوى الربع العلوي الأيمن، بلغت قياساته ١١ سم طولاً و ١٠ سم عرضاً [٣]، مثل المشهد المتبقي زوجاً من الآلهة ترتدي التاج المقرن وبجوارها دونت الكتابات المسمارية، محفوظ في متحف اللوفر[٤].

- الأنموذج السادس والثلاثون : لوح ذو الرقم ٣٦

لوح مكتشف في تلو (لكش) في معبد الآلهة ننكشزيدا، يعود بتاريخه إلى عصر كوديا (سلالة لكش الثانية) ، نحت من حجر الكلس ، نصفه الأيسر واضح المعالم اذ تهشم جزء كبير منه ، وبلغ طول ضلعه ٤٥ سم، حدد بإطار مزدوج وثقب دائري مركزي ، فضلاً عن ثقبين صغيرين استعملا للتعليق خارج الأرضية الحجرية المؤطرة[٥]، أما المشهد المنحوت عليه فمثل تقديم الملك أمام الآلهة، محفوظ في المتحف اللوفر [٦].

- الأنموذج السابع والثلاثون : لوح ذو الرقم ٣٧

لوح مكتشف من مدينة تلو (لكش) حدد زمنه بالعصر السومري الحديث ، نحت من حجر الكلس لم يتبقَ منه سوى يسار الربع السفلي وجزء الثقب المركزي وإطار مزدوج، والجهة الخلفية غير صقيلة ، بلغت قياساته ١٨ سم طولاً و ١٣,٢سم عرضاً ، لا يعرف إن

(١) حول مخطط معبد الآلهة ننكشزيدا ينظر: الخريطة ذات الرقم (١٢) في نهاية البحث .

(2) Holzinger, E. , Op. Cit, P.313.

(3) Ibid ,P .311.

(٤) مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص٢٢٢.

(5) Holzinger, E. , Op. Cit, P.311.

(٦) مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٢٢١-٢٢٢.

كان للوحة بهيئتها الأصلية مشاهد فنية ، إذ أن ما تبقى منها قد أشار إلى الكتابات الموجـــودة عليها فقط ، محفوظ فيمتحف نيوهافن– يال[١].

الانموذج الثامن والثلاثون : لوح ذو الرقم٣٨ .

لوح مكتشف في مدينة لكش من الالواح التي تم الحصول عليها عن طريـــق الشـــراء وهو من عصر سلالة اور الثالثة (٢١١٣–٢٠٠٦ ق.م)[٢] نحت من الحجر الصابوني الناعم الملمس وهو بقايا لوح تبقَ منه جزؤه الأيمن الذي يحيط به إطار مزدوج بلغت قياساته ١٤سم طولاً وعرضه ٦سم مثل المشهد المتبقي منه امرأة جالسة على كرسي وبجوارها ماتبقى مـــن كتابات مسمارية ، محفوظ في متحف اللوفر [٣].

الانموذج التاسع والثلاثون: لوح ذو الرقم ٣٩[٤]

لوح مكتشف في مدينة اشور (قلعة الشرقاط)عند بلاط الحجرة القديمة في معبد عشتار من عصر سلالة اور الثالثة منحوت من حجر الجبس ، وهو لوح مستطيل الشـــكل يتوســـطه ثقب مركزي مربع بلغ طوله ٣٣سم وعرضه ٤٣سم باطار مزدوج يحيط به فضلاً عن ثقوب دائرية خارج الاطار استخدمت لتثبيته على الجدار خالي من المشاهد الفنيـــة اقتصـــر علـــى كتابات مسمارية دونت اعلى الثقب المركزي ،محفوظ في متحف اسطنبول [٥].

---

(1) Holzinger, E. , Op. Cit, P. 316.

(2) Strommenger ,E . , The Art Of Mesopotamia ,London,1964,P.412 .

(3)Holzinger, E. , Op. Cit, P.316 .

(٤) لم يتم العثور على شكل اللوح ، لذا لم يدرج ضمن ملاحق اشـــكال الالـــواح الجداريـــة (النذريـــة)،وتم الاعتماد على ما اوردته المصادر من معلومات حوله ومضمون النص المسماري المدون عليـــه فقـــط ، لكن وحسب ما تمت الاشارة اليه من وصف له فانه لايختلف عن تلك الالواح من عهد الملك الاكدي نرام سين التي لم تحمل سوى كتابات مسمارية .

(5) Holzinger, E. , Op. Cit, P.316- 317.

- القطع التكميلية:

- الأنموذج الاربعون : قطعة تكميلية من لوح ذيالرقم ٤٠-أ .

قطعة لوح مكتشفة في خفاجي في الطبقة الرابعة من معبد سين [١] ،حدد زمنها بعصر فجر السلالات الثاني (٢٧٥٠-٢٦٠٠ق.م) وهي قطعة من حجر الكلس بلغت قياساتها ٨,٥ سم طولاً و ١١سم عرضاً، تعد من القطع النادرة التي ضمت مشهداً للمصارعة ، تمكن الباحثون من اعادتها ومطابقتها مع لوحة خفاجي (الرقم ١) التي أسهمت في أكمال المشهد المفقود من اللوح، إذ تطابق ما تبقى من أسلوب نحتها مع لوحة خفاجي (الرقم ٤٠-أ) مما ساعد على إكمال تفاصيل اللوحذي (الرقم ١) ليظهر لنا لوحا متكاملاً(الرقم ٤٠-ب)،محفوظ في المتحف العراقي [٢].

- الأنموذج الحادي والأربعون : قطعة تكميلية من لوحذيالرقم ٤١ .

قطعة لوح مكتشفة من مدينة أور حدد زمنها بعصر فجر السلالات الثاني (٢٧٥٠-٢٦٠٠ق.م) نحتت من حجر الكلس ، بلغ عرضها ٢٧سم، ضمت مشهد العربةوقد أمكن الاستفادة من هذه القطعة [٣] لإكمال النقص الموجود على لوحة (ذات الرقم٢) من المعبد البيضوي التي تهشم جزؤها السفلي الأيسر، وعلى الرغم من أن قطعة أور هذه كانت أكبر قليلاً من حجم التهشم الموجود في اللوح ذو(الرقم٢) إلا أن ما ورد فيها من تفاصيل العربة

---

(١) تم نقل هذه القطعة إلى المتحف العراقي في بغداد سنة ١٩٣٠م ، ويذكر ان كوك R.S. Koock اصبح بعد تشكيل الحكومة العراقية مستشاراً فيها وكان مديراً للاوقاف العراقية كما اصبح مديراً فخرياً للاثار العراقية خلفاً لمس بيل، والمعروف عنه عدم النزاهه في عمله وحين انتهى عمله في العراق وعزم على مغادرة البلاد كبست عنده بعض الاثار الثمينه في الكمرك الامر الذي يفسر نقلها من المتحف العراقي وشراؤها منقبل يوهانس بوز أحد الباحثين المهتمين بلوحات النذور في ألمانيا، للمزيد ينظر:

مس بيل، فصول من تاريخ العراق القريب، تعليق: جعفر خياط، بيروت، ١٩٧٩،ص٣٠٤.وكذلك ينظر:

-Bose, Johannes, Ringkamph-Darstellungen in FrahdynastischerZeit, Archir Fur Orient Forschung, 1968-1969, Birlen, P.31.

(2) Ibid , P. 32-36.

(٣) مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص٨٨-٩٠.

(قطعه بالرقم ٤١)تطابق كثيراً مع المشهد المفقود ، محفوظة في متحف الجامعة في فيلادلفيا [١] .

الأنموذج الثاني والأربعون : قطعة تكميلية من لوحذيالرقم٤٢ – أ–ب .

قطعة من لوحتمثل الجزء الأيمن العلوي منه وهي من تجميع المعهد الآثاري لجامعة توبنغن لم يحدد معثرها الأصلي من المحتمل عائديتها إلى خفاجي بحسب اسلوب نحتها، وأمكن تحديد زمنه بعصر ميسليم أي الزمن الانتقالي الثاني (فجر السلالات الثاني)، نحتت من حجر الكلس ، بلغت قياساتها١٠,٧ سم طولاً ، أما عرضها فبلغ ٧,٤ سم (الرقم ٤٢–أ) عثر عليها مع قطعة أخرى دونت عليها كتابات مسمارية (الرقم ٤٢–ب) نحتت هذه القطعة أيضاً من حجر الكلس عليها آثار حروق صغيرة ومن المحتمل أن تكون هذه القطعة (ذات الرقم ٤٢–أ–ب) قد تم فصلها عن اللوح الأصلي ذو(الرقم ٣) بفعل فاعل وليس بفعل عامل الزمن أو الطبيعة وقد نقش على القطعة (الرقم ٤٢–أ) رجل جالس على كرسي ، أما القطعة (الرقم٤٢ –ب) وبعد دراسة عميقة من باحثي المعهد الآثاري لجامعة توبنغن تم إعادة هذه القطعة إلى اللوح ذو(الرقم ٣) بناءً على المادة التي نحتت منها هاتان القطعتان ومكان القطع لهما الذي تطابق تماماً مع لوح يحتفظ به هذا المعهد ، مما أمكن من إعادة تجميع هذا اللوح بالكامل [٢].

---

(١) بصمه جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٣–٦٤.للمزيد ينظر :

-Childe ,V.G ., New Light On The Ancient East ,London,1958, P.149 .

(2) Kuhne, H., " Diewiehplette Der Meranum", Op. Cit, P.121-140.

الفصل الثاني

المبحث الاول

تقنيات عمل الالواح الجدارية (النذرية)

أولاً-الأحجار المستعملة ومصادر الحصول عليها

تفتقر بلاد الرافدين الى الحجارة والأخشاب المناسبة مما جعل الطين والقصب من أهم المواد المستخدمة في البناء ومنذ العصور المبكرة من تاريخ بلاد الرافدين [١] عموما وفي بلاد سومر تحديدا التي لم تعرف بيئتها مصدراً آخر للمواد الأولية التي كانوا بحاجة إليها لتحقيق ازدهارهم الحضاري في مجالي العمارة والفنون بمختلف أشكالها من نحت ورسم وغيره، إلا أن ماوفرته الطبيعة من مواد أوليه لم تكن كافية لتغطية هذه المجالات المتعددة لذا كان على سكان بلاد الرافدين البحث عن مصادر جديدة للمواد الأولية التي تفتقر إليها بلادهم وجلبها من مناطق تواجدها الأصلية عن طريق التجارة مع المناطق المجاورة [٢]مما أسهم في حفظ الكثير من آثار هذه البلاد وحمايتها من التلف لاستعمالهم مواد مقاومة لعوامل الطبيعة، أسهمت في حفظها للأجيال اللاحقة ، لذا فلا بد لنا من التعرف على المصادر التي حصل منها سكان بلاد الرافدين على هذه المواد واستخدامهم أحجاراً مختلفة للقيام بهذا العمل وهو ما تؤكده أنواع

---

(١) عرفت بلاد الرافدين -وتحديداً في قسمها الجنوبي- مناخاً تغلب عليه شدة الحرارة وارتفاع نسبة الرطوبة وكان لتربته الطينية الخالية من الأحجار المناسبة للبناء الحضاري أثره في طبيعة الفنون في هذه الأرض فكان الطين المادة الأساس سواء في العمارة أم النحت، وذلك لابتعادهم عن مصادر الأحجار التي كانت تتواجد في شمال بلاد الرافدين بصورة أفضل مما أسهم في ازدهار فن النحت هناك بخلاف أرض الجنوب الخالية منها. حول ذلك ينظر : الباشا، حسن، تاريخ الفن في العراق القديم، ط١، القاهرة، ١٩٥٦،

ص٢-٣. وكذلك ينظر: الاغا ،وسناء حسون، الطين في حضارة بلاد الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل، ٢٠٠٤، ص٧٥-١٠٢.

(٢) ارتبط العراق القديم بعلاقات تجارية مع اغلب مدن الشرق الادنى القديم فاستورد المواد التي تخلو منها اراضيه كالمواد الاولية اللازمة في عملية البناء كالاخشاب والاحجار وصدر اليهم ماتنتجه ارضه من مواد غذائية وصناعية ولمزيد من الاطلاع على التجارة في العراق القديم . حول ذلك ينظر :الهاشمي ،رضا جواد ،" التجارة "، حضارة العراق ، ج٢، بغداد ، ١٩٨٥،ص١٩٦-١٩٧ .

الأحجار المختلفة التي استخدمت في نحتها فنجد استعمال حجر الكلس بكثرة خاصة على تلــك الالواح الجدارية(النذرية) من منطقتي خفاجي وتل أسمر، فضلاً عن استعمال أحجار أخــرى مختلفة من الحجر الجيري الشمعي والاردواز وحجر الشست الأخضر وغيرها، وهي أحجار نادرة تفتقر إليها بلاد الرافدين باستثناء حجر الكلس الذي يتوفر في المناطق الشمالية، في حين تفتقر إليه أغلب المدن الجنوبية لذا لا بد من التعرف على أماكن الحصول على هذه الأحجــار التي تؤكد سعة الصلات التجاريةلسكان بلاد الرافدين مع مختلف بلدان الشرق الأدنى القــديم آنذاك فمنذ مطلع الألف الثالث ق. م ازدهرت تجارة بلاد الرافدين مع مناطق الخليج العربــي وتحديداً مع دلمون(البحرين) التي عدت من أهم المراكز التجارية التي كانت بمثابــة مركــز أساس لسكان العراق القديم للحصول على المواد الأولية المختلفة ومنها مالا يتواجد في دلمون نفسها التي تحولت إلى مركز للتبادل التجاري بين مراكز تجارة الشرق الأدنى المختلفــة [١]، فكانت السلع والبضائع تصل إلى بلاد الرافدين عبر الخليج العربي الذي يعد امتــداداً لــوادي نهري دجلة والفرات اللذين كان يتم عبرهما نقل السلع والبضــائع بمســاعدة وســائل النقــل النهرية[٢]، اذ كانت تنقل البضائع القادمة من مكان وميلوخا عبر دلمون[٣] ، إلى بلاد الرافدين من معادن وأخشاب ومواد أُخر تفتقر اليها البلاد[٤]، اذ ازدهرت تجارة بلاد الرافــدين مــع

---

(١) ليفي، مارتن: " النحاس والبرونز في بلاد ما بين النهرين"، مجلة النفط والتنميــة، ســنة ٦، عــدد ٧-٨، ١٩٨١، ص١٢٦-١٢٧.

(٢) كسار، أكرم عبد، "وحدة حضارة وادي الرافدين والخليج العربي في ضوء المكتشفات الآثاريــة"، آفــاق عربية، عدد ١٠، سنة ١٧، ١٩٩٢، ص٥٣.

ولمزيد من الاطلاع على وسائل النقل في العراق القديم ينظر:

الحمداني، ياسر هاشم، وسائط النقل في العراق القديم، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعــة الموصــل ، ٢٠٠٢.

(٣) ذكرت دلمون ومكان وميلوخا في المصادر المسمارية فكانت أقدم الإشارات قد وردت من زمن ســرجون الأكدي مؤسس السلالة الأكدية الذي أشار إلى جلب سفنٍ من هذه المدن الثلاث لترسو في عاصمة بــلاد أكد، وقد حدد الباحثون موقع المدن الثلاث فكانت دلمون هي البحرين الحالية ومكان (عمان) الحالية أمــا ميلوخا فحددت ببلاد السند وللمزيد حول علاقات بلاد الرافدين بالخليج العربي ينظر: باقر، طه، "علاقات بلاد الرافدين بجزيرة العرب"، سومر، ج٢، عدد٥، سنة ١٩٤٩، ص١٣٣-١٤٥.

(٤) الهاشمي، رضا جواد، "المقومات الاقتصادية لمجتمع الخليج العربي القديم"، النفط والتنمية، سنة ٦، عــدد ٧-٨، ١٩٨١ ، ص٨٤-٨٥

مناطق الخليج العربي وسواحل البحر المتوسط عبر نهــر الفــرات [١]وشـــمالاً إلـــى بـــلاد الأناضول[٢]اذ كانت تجلب منها الأحجار الاوبسيدية[٣]، وهو ما وثقته لنا الكتابات المســـمارية التي دونت أخبار هذه الصلات التجارية ومنذ الأوقات المبكرة من عصور فجــر الســـلالات فكان المقطع NA_4هو العلامة الدالة على الحجر التي سبقت أسماء الأحجـــار الـــواردة فـــي النصوص المسمارية ، وقد وردت العلامة ZÁ لتدل على المعنى نفسه أيضاً التي يقابلها فـــي الأكدية صيغةabnu لتشير إلى الحجر فكان يشار إلى الأحجار التـــي تجلـــب مـــن دلمـــون بالصيغة السومرية ($NA_4Telmun^{ki}$) أي حجر مدينة دلمون،،ويخبرنا الملك نـــرام- ســـين (٢٢٩١-٢٢٥٥ ق.م) عن جلبه الأحجار من جبال مكان إلى عاصمته أكد [٤]، وتفاخركوديا أمير لكش بجلبه حجر الديورايت من مكان ومنطقة مانوم في جبال مينوا من باسالا في الجبال الغربية التي استخدمها لعمل المسلات والتماثيل، اذ فضل اســـتخدام حجـــر الـــديورايت فـــي نحتها.[٥]

([١])الهاشمي، رضا جواد،" صلات العراق القديم التجارية بمناطق الخليج العربي"، مجلة كلية الآداب، البصرة ، عدد ٢٧، سنة ١٩٧٢، ص٦-٨.

([٢])استمرت العلاقات التجارية ما بين بلاد اشور واسيا الصـــغرى فـــي أثنـــاء العصـــر الاشـــوري القـــديم (٢٠٠٠-١٥٠٠ ق.م) فكانت الاحجار من ضمن المواد المتاجر بها وقد ورد ذلك في النصوص التجارية من منطقة كبدوكيا في موقع كول تبة إذ وردت الصيغة a-ba-an-mātim أي (أرض أو بلاد الحجـــر). ولمزيد من التفاصيل عن المراكز التجارية الاشورية ودورها في اسيا الصغرى ينظر: الاحمد، ســـامي سعيد، المستعمرة الاشورية في اسيا الصغرى ، مجلة سومر ، مج٣٣،بغـــداد،١٩٧٧. ينظر:اســـماعيل ، بهيجة خليل، "المستعمرات التجارية الاشورية في الاناضول" ،مجلـــة الـــنفط والتنمية،عـــدد٧-٨،بغـــداد ،١٩٨١ . ينظر: اسماعيل، فاروق،" المركز التجاري (كاورومkarum) في الألف الثـــاني قبـــل المـــيلاد "،مجلة الحوليات الاثرية العربية السورية، عدد٤٣ ،سنة ١٩٩٤. وينظر:لارسن ،م.ت،"اشـــور القديمـــة والتجارة الدولية "، سومر ٣٥,١٩٧٩.

([٣])الهاشمي، رضا جواد، "الحجارة الاوبسيدية وأصول التجارة "، سومر، مجلد ٢٨، ١٩٧٢، ص٢٥٤-٢٥٥.

([٤])الأحمد، سامي سعيد، تاريخ الخليج العربي من أقدم الأزمنة حتـــى التحريـــر العربـــي، بغـــداد، ١٩٨٤، ص٢١٥.

([٥]) إسماعيل، خالد سالم ، "الأحجار في المدونات العراقية القديمـــة "، بحـــث مقـــدم الـــى نـــدوة الاحجـــار والجواهر ،بغداد،١٩٩٣، ص٥-٦.

وفيما يتعلق بالأحجار التي استخدمت في نحت الالواح الجدارية(النذرية) كان حجر الكلس الأكثر استخداماً وذلك لتواجده في جنوب بلاد الرافدين قرب مدينة الوركاء(١)مما أسهم في استعماله منذ الأزمنة المتأخرة من عصر الوركاء (٣٥٠٠-٣٠٠٠ ق.م)وجمدة نصر(٣٢٠٠-٣٠٠٠ ق. م)(٢)إذ استخدم لنحت النقوش البارزة والتماثيل والأختام الاسطوانية وقد استمر استخدامه في العصور اللاحقة (٣)، وكان لمقاومته لعوامل التعرية وسهولة الحصول عليه سببٌ في استخدامه لنحت الألواح الجدارية(النذرية)(٤)، اما حجر الكلس

(١) يرجع تاريخ هذه المدينة إلى مابين ٣٥٠٠-٣٠٠٠ ق.م تقع جنوب شرق مدينة السماوة على بعد ٣٠كم منها انتشرت حضارتها في أنحاء العراق القديم كافة وضمت عدة ادوار تاريخية منها ما يعود الى عصور ماقبل التاريخ نقبت فيها البعثة الألمانية منذ عام ١٩١٢ . لمزيد من الاطلاع حول موقع المدينة ينظر: دانيال،كلين ،موسوعة علم الآثار، ترجمة :ليون ، يوسف ،ج٢ ، بغداد،١٩٩١ ، ص٥٨٧ . ينظر: جودي ، محمد حسين ،تاريخ الفن العراقي القديم،ج١، بغداد،١٩٧٤، ص٧٥ .وينظر : اوبنهايم ، ليو، بلاد مابين النهرين ،ترجمة :سعدي فيضي عبد الرزاق ، ط٢، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٥١١ .

(٢) تعود بتاريخها إلى المدقما بين ٣٢٠٠-٣٠٠٠ ق.م وتقع شمال شرقي كيش بنحو ٢٥-٣٠ كم عثر فيها على فخاريات مميزة تعود بتسلسلها إلى مابعد الطبقة الرابعة في الوركاء ، لمزيد من التفصيل ينظر : جودي، محمد حسين ،المصدر السابق ، ص٨٢ .

(٣) عرف سكان بلاد اشور استخدامه وذلك لتوافره في مناطقهم إذ غطى مساحات واسعة في الجهات الشمالية الغربية فكان الملوك الآشوريون يتفاخرون بجلبهم أحجار الكلس (الحلان) من منطقة بلد (اسكي موصل) التي تبعد نحو ٥٠كم شمال غرب مدينة الموصل تطل على ضفة نهر دجلة الغربية وما زالت اثارها الاسلامية شاخصة حتى يومنا هذا . حول ذلك ينظر: فرنسيس، بشير وعواد، كوركيس،" نبذة تاريخية عن اصول اسماء الامكنة العراقية- اسكي موصل"، سومر، بغداد، مج ٨،جـ ٢، ١٩٥٢،ص٢٣٧.

اذ ورد ذكرها في النصوص الاشورية بما له علاقة باعمال استخراج حجر الكلس لغرض نحت الثيران المجنحة كما اشارالى ذلك الملك سين- اخي -اريبا (سنحاريب) (٧٠٤-٦٨١ ق.م) اذ قال في احد نصوصه :

(قرب نينوى في ارض بلاطو وبعون الالهة تم العثور على حجر الكلس الابيض لعمل الثيران المجنحة والتماثيل المجسمة.... امرت بسحبها الى نينوى لتستعمل في اعمار قصري . انا الذي امرت بعمل الثيران المجنحة من الحجر الابيض وبمساعدة الالهة....) حول ذلك ينظر: AS, No : 62-79 ,p.108

(٤) المعماري، رعد سالم محمد، الأحجار والمعادن في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م، ص٢٩-٣٠.

(القاري) ذو اللون الداكن الذي استخدم في نحت لوحة الكاهن دودو(الرقم ١٩) فكان متــوافراً في بلاد عيلام ،وأخيراًحجر الشست الذي استخدم ايضاً في العصر الأكديربما كــان الخلــيج العربي أيضاً مصدراً للحصول عليه(١).

ثانياً- نحاتو الألواح الجدارية (النذرية) وأدواتهم:

إن ماجسده نحاتو الالواح الجدارية(النذرية) من اعمالوأفكار إنما جاء معبراً عن التقاليد السائدة وخصائص العصر الفنية فنجدهذه الألواح كافــةجاءت متشــابهة تقريبــاً بالأســلوب والصيغة ذاتهما إلا في بعض الحالات النادرة التي خرج فيها النحات عن المألوف والمتعارف عليه في التقليد المتبع لنحتها فكانت أعماله معبرة عن رأي السلطة الحاكمة والمعبد بالدرجــة الأساس فلا تظهر شخصية النحات إلا من حيث تقنية العمل فقط ومستوى الــرداءة والجــودة فيه[٢]، وفي الأزمنة السومرية كان النحاتون مقيدينبنوعية الأحجار المستعملة ومطاوعتها فــي العمل وماهو متوفر منها ،فضلا عن حجمها[٣] ولاسيما أن هذه الألواحلم يتجاوز اغلبهــا ٢٠-٣٠ سم [٤] لذا كان على نحاتها أن يكون دقيقاً جداً في عملــه حريصــاً عليهــا خاصــة وأن أحجارها كانت تجلب من بلاد بعيدة فكان لندرة الأحجار المستعملة في النحت أثره فــي دفــع النحاتين للجوء إلى ترقيع الحجارة المستعملة أو قد يضطرون- في أوقات أخرى ونتيجة لسوء الحظ - إلى ترك القطعة التي يعمل عليها النحات والبدء من جديد [٥] وهو ما قد يفســر تلــك الألواح غير مكتملة العمل التي عثر عليها ، لذا عمد النحات العراقي القــديم إلــى اســتعمال أدوات خاصة للتعامل مع هذا السطح الصغير من الحجر، فكانت المطرقة والأزميل ذو الحافة

---

[1]Moorey, P.R.S., Ancient Mesopotamia Materials and Industries, Oxford,1994, p.26-27.

[٢]المعماري، رعد سالم محمد، الاحجار والمعادن في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية ، المصدر السابق، ص٢٠-٢١.

[3]Moorey, P.R.S, Op.Cit, P. 31.

[4]Holziger, E.,Op.Cit, P.303.

[5]Moorey, P.R.S., Op. Cit, P.31.

الصغيرة هماالمستعملانللنحت ، واستعملت أزاميل بأحجام أخرى مختلفة وبما يتناسب مع حاجة العمل بالدرجة الأساس [١].

وقد استعمل النحات المقشط لتنفيذ المشاهد الفنية على سطح اللوح الجداري النذري بعد معالجة سطحه وصقله جيدا ، فضلاً عن استعماله الة المزرف لإحداث الثقب الذي يتوسط اللوح[٢]وهو عبارة عن آلة تتكون من قوس وخيط يلف على قلم طويل في نهايته سكينة حادة تعمل على تحريك القوس باليد من اليمين نحو اليسار فيتحرك الخيط وبدوره يبدأ القلم المنتهي بالسكين بالدوران فيعمل على نحت الحجر واضعافه شيئاً فشيئاً حتى يثقب[٣]بشكل محكم من حيث القياس والمساحة، وقد تم التوصل إلى أدوات النحت هذه من خلال مجموعة الأدوات التي عثر عليها في تل أسمر العائدة بتاريخها إلى العصر الأكديمما ساعد على توضيح الصورة حول الأدوات المستعملة في النحت [٤]، أما ما يتعلق بالكتابات التي نفذت عليها فيبدو أن القلم ذا الرأس المثلث كان هو المستعمل في تنفيذها على الألواح الجدارية النذرية [٥]، وربما كانت الإشارة إلى العلامات المسمارية المراد نقشها على اللوح تتم بقلم أحمر بداية ، ومن ثم يتم النقر عليها لتظهر العلامات المطلوب تدوينها عليه [٦].

ثالثاً- الأسلوب الفني في العمل:

قدمت لنا لوحات النذور الجدارية التي عثر على أقدم نماذجها في طبقات السلالة المبكرة الثانية(٢٧٥٠-٢٦٠٠ق.م)وتحديداً في المعابد عدداً من الأعمال الفنية غير الجيدة والسمجة نوعاً ما، التي لا يمكن أن نعدها أمثلة عن المراحل المبكرة لفن النحت البارز

---

(١)المعماري، رعد سالم محمد، الاحجار والمعادن في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية ، المصدر السابق، ص٢٢.

(٢)رشيد، صبحي أنور، تاريخ الفن في العراق القديم ، فن الاختام الاسطوانية ، ج١ ، بيروت ، ١٩٦٦، ص١٤.

(٣)الراوه جي، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بابل وآشور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٠، ص٣١.

(٤)رشيد، صبحي أنور، المصدر السابق، ص١٤.

(٥)الجميلي، عامر، الكاتب في بلاد الرافدين، دمشق،٢٠٠١، ص١٠٩.

(٦)سليمان، عامر، اللغة الأكدية، الموصل، ١٩٩١، ص١٥٣.

تطورت عنها الأعمال الفنية اللاحقة وذلك عند مقارنتها مع أعمال أُخر من منحوتات بـــارزة ومجسمة تعود للعصر ذاتهفنجد من الصعب تتبع أي تطور نمطي ضمن مجموعة الألواح التي نقوم باستعراضها، فأساليب الفنانين عليها لا تتناسق مطلقاً فنحن نتعامل مـــع مجموعـــة مـــن الأعمال تم فيها تسجيل عدة موضوعات بشكل يعد من قبيل العمل المهني البحـــت بـــدرجات متفاوتة من الجودة وبمزايا فنية مهملة تقريباً، حاولأثناءها الفنان تقديم نوع من الحيوية غيـــر الجذابة في سرد الأحداث التي تناولتها المشاهد الفنية على هذه الالواح فنجد محاولـــة الفنـــان العراقي القديم الخروج عن هذه الرتابة في اعماله ولو قليلاً، ولاسيما في الطور الأخير مـــن عصر فجر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) على الرغم من القيود الموجودة في أسلوب العملالا أننا نجد نماذج حقيقية ترقى الى المستوى الفنيالمطلوب[١]،كـــ منحوتات الملكاورنانشه ٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م (الالواح ذات الارقام ١٤، ١٥، ١٦، ١٧) التـــي ابـــدع نحاتهـــا بتنفيـــذ التفاصيل الدقيقة للجسم والملابس ، وهو ما ينطبق على الأعمال الفنية التي جاءتنا من المـــدة الزمنية ذاتها، لذا فقد عدت الواحه صـــورة مبكـــرة لتطـــور فـــن النحـــت علـــى الألـــواح الجدارية(النذرية) في العراق القديم باتجاه الترتيب الصحيح للأشكال ويمكن عدها خصوصـــية مميزة للسلالة المبكرة الثالثة وما يمكن قوله عن مجموعة الأعمال الفنية التـــي جاءتنـــا مـــن منطقة ديالى عموماً ومن عصر فجر السلالات الأول حتى عصر السلالات الثالث لـــم تقـــدم تغييرات واضحة يمكن ملاحظتها بوصفها علامات مميزة وفارقة لتطور فن النحت ضمن هذه المرحلة[٢].

أما من حيث الأسلوب العام المستعمل في نحتها سواء تلك المكتشفة في ديـــالى أونفـــر (نيبور) واور ولكش وغيرها من مواطن الحضارة العراقية القديمة فإن غالبيتها مقســـم علـــى حقول أفقية ثلاثة ذات ثقب مربع أو دائري يتوسط مركزها تحتوي على خطوط منقوشة قرب الحافات التي تكون حاجزاً بسيطاً،وهناك الواح جدارية(نذرية) اخرى مزينه بأشكال هندســـية مثلثة ومطعمة[٣] بقطع صغيرة من اللؤلؤ أو الصدف المثبت بالقار،في حـــين حمـــل الـــبعض

([1]) Frankfort, H., "More Sculpture from Diyala Region", Op.Cit, P. 13-14.

([2]) Ibid.

(٣) عرف نحاتو بلاد الرافدين فن التطعيم منذ أوقات مبكرة وكان اللؤلؤ والصدف الذي جلب مـــن شـــواطئ الخليج العربي وقد استعملا بكثرة من قبلهم لتزيين أعمالهم الفنية فنجده يزين أبدان القيثارات الســـومرية (الشكل ٣) المزينة برؤوس الثيران المطعمة بالمعادن والاحجار الكريمة مع زخارف هندسية عبرت عن امكانية الفنان العالية مع اصالة الفنون السومرية على وفق ما اظهرته لنا نتائج التنقيبات التي اجريت في المدن السومرية فكانت ألة الجنك الموسيقية المكتشفة في مقبرة الاميرة السومرية بو- ابي دليلا على ذلك اذ صنع راس الثور الذي توج الصندوق الصوتي من الخشب المغطى برقائق الذهب ، اما اللحية فكانـــت

الآخر أخاديد ضيقة على السطح كانت تزين بقطع الصدفالمثبة بالطريقـــة ذاتهـــا كمـــا فـــي (اللوح ذي الرقم ٣٠)[١].

من حجر اللازورد وطعمت حواف جسم الالة باحجار كريمة من العقيق الاحمر واللازورد مع الاصداف .

لمزيد من التفاصيل ينظر : عكاشة ، ثروت، المصدر السابق ،ص٢٣٧-٢٤١ .

وينظر : صاحب ، زهير، المصدر السابق،ص١٥٤-١٥٥ .

(1) Hansen, D.P., "New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, P.146-147.

المبحث الثاني

مشاهد الألواح الجدارية (النذرية)

عكست المشاهد المنفذة على سطوحالألواح الجدارية (النذريـــة) الصـــيغة ذاتهـــا فـــي تصوير الأعياد والاحتفالات والولائم ومجالس الشرب التي احتلت الحقل العلوي من اللوحأمـــا مشاهد الابتهاج فقد نفذت في الحقل السفلي ، في حين ان الحقل الأوسط خصص للتحضيرات للوليمة أو على الأقل جلب المواد الرئيسة المطلوبة للاحتفال التي ربما كانت بمثابة تعبير عن القرابين والهدايا المقدمة للمعبد والآلهة ، وفي بعض الالواح نجد تغييراً في هذا النهج المتبع سواء في مشهدي العربة والقارب اللذين يشغلان الحقل السفلي لبعضها، وهو ماسنلاحظه فـــي عرضنا لهذه المشاهد لاحقاً، التي خرجالبعض منها عن المألوف فاعتمـــدت أســـلوب الحقـــل الواحد في عرض المشهد التصويري عليها [1]، إلا أن هذا الأسلوب لم يكـــن المعيـــار الـــذي سارت عليه عدد منالالواح الجدارية(النذرية)من مدينتي أور ولكش مثلاً اللتين قدمتا لنا شـــكلاً جديداً في العرض على اللوح المقسم على حقلين فقط، علوي وسفلي يفصـــل بينهمـــا شـــريط عريضيتوسطه الثقب المركزي المربع (لوح ذو الرقم ٢٢) حملت مشاهد دينية طقوسية بحتـــة [٢]، وهناك ألواحٌ أُخر مدون عليها كتابات مسمارية لم تقدم أيـــة مشـــاهد فنيـــة تعـــود الـــى العصرالأكدي(الالواح ذاتالارقام٣٤,٣٣,٣٢) [٣]ونجد ذلك التشابه الكبير في أســـلوب العمـــل عليها عموماً وتقارب موضوعاتها حتى عد البعض منها نسخ مستنسخة عن الـــبعض الاخـــر الأمر الذي قد يشير أيضاً إلى التواصل الفكري والفني لدى نحاتي الالواح الجدارية(النذرية)في مدن العراق القديم كأور وخفاجي وباقي المدن الجنوبية مما يؤكد معرفة النحـــات الســـومري المسبقة بتلك النسخ المنفذةواطلاعه عليها [٤] وتفاعلهمع مجتمعه بشكل تجريدي[٥]فـــي بعـــض

(1) Frankfort, H.," Sculpture of The Third Millennium" , Op. Cit ,p.43-44.

(2) Ibid ,P. 44-45.

(3)Holzinger, Op. Cit,P.303-304 .

(٤)بصمه جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي" ، المصدر السابق، ص٦٣.

(٥)التجريدية:هو أسلوب فني تأملي يعتمد على على تحوير الشكل المرئي عن حقيقته من خـــلال الاختـــزال والتبسيط من أجل استخلاص جوهره في محاولة للوصول الى رموز ابتكاريه تحمل دلالات تعبر عـــن الأحاسيس والأفكار والمعاني فنجد النحات السومري يسعى الى الجمال الروحي لإشكاله بـــدل الاعتمـــاد على جمال الشكل لذا تميزت نتاجاته بالتجريدية التعبيرية بعكس النحات الاكدي الذي اعتمد الشكل أكثـــر من الروح لارتباط ذلك بالفكر السياسي للمملكة الاكدية التي تختلف عن الفكـــر الســـومري ذي الطـــابع الديني ،لمزيد من التفصيل حول ذلك ينظر : يوحنا ، مجيد كوركيس ،النحت البارز في عصر ســـرجون الأشوري (٧٢١-٧٠٥ ق.م) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٢٠٤ .

الاوقات ورمزي في أوقات أخرى [١] فنجده لم يغفل تسريحات الشعر والزي السومري التقليدي للمدة الزمنية ذاتها التي جاءت منها هذه الالواح ، فضلاً عن أسلوب النحات الواضح في تحديد مستويات الرؤوس والعيون وتجسيدهم على ارتفاع متساوٍ[٢]، كما بدت ملامح الوجوه ذات الخدود الممتلئة والحواجب الكثة والأنف الكبير والرؤوس الحليقة في بعض الألواح أو ذات الشعر المتدلي على الأكتاف في ألواح أخرى بشكل متماشٍ مع المرحلة الزمنية وما فيها من طرز متغيرة بين حين وآخر، فضلاً عن الصدر الكبير البارز والأرجل الحافية[٣]، والوضع الجانبي للوجوه يقابلها وضع أمامي للجذع إلا أن الفنان السومري حاول الخروج عن التجريدية التي امتلأت بها أعمال المراحل الأولى من عصر فجر السلالات الثاني ومحاولة الاقتراب من الواقع وهو ما أكدته ألواح نفر (نيبور) التي عدت نادرة في أسلوبها الفني ومحاولة الخروج عن القيود القاسية التي كانت مفروضة على توزيع المشاهد الفنية وفق حقول ثلاثة بإيجاد حل مرضٍ تقريباً باعتماده تصميماً متوازناً بتوظيفه عنصرين تركيبين متطابقين أو متناظرين أو مكملين لأحداث المشهد على جانبي الثقب المركزي وهو ما عكسته الالواح (ذاتالارقام ٩، ١٨، ٢١، ٢٦) التي أغفل البعض منها بعض التفاصيل الدقيقةكملامح العيون للبطل أو الحيوانات بعكس الأعمال الأخرى، مما يعطي شعوراً بعدم اكتمال العمل ؛ لأن الفرد يتوقع عادة في النحت وجود تفاصيل داخلية دقيقة أكثر(لوح ذوالرقم٩)[٤]، ويشعرنا اسلوب العمل على هذه الالواح وماجاء عليها من مشاهد بأنها جميعاً تبدو قد نحتت من قبل نحات واحد في كل منطقة فنجد تشابه ألواح اورنانشه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م مع بعضها البعض سواء في أسلوب العمل الفني وطريقة العرض وتوزيع الشخوص في المشهد على الالواح جميعها وارتباطها بفكرة واحدة هي تدشين معبد جديد، وحمل الملك لسلة

---

(١) الرمزية : عبارة عن تركيب لمجموعه من الرموز التي لها صلة بالطبيعة في شكل واحد للتعبير عن مفاهيم معينة ومحاولة الفنان توظيف رموز موجودة في الطبيعة في أشكال واقعية جداً وصياغتها على شكل كائنات مركبة فنجد الرمز الغامض يحل محل المرئي الواضح وهو ما تمثلت به الأعمال الفنية في بلاد الرافدين التي قدمت لنا حيوانات خرافية مركبة من عدة أجزاء من كائنات بشرية وحيوانية قصد من خلالها التعبير عن مفاهيم دينية وسحرية وسياسية وهو ماعكسته النتاجات السومرية الأولى والنتاجات الأشورية في العصور اللاحقة ، لمزيد من التفصيل حول ذلك ينظر : يوحنا،مجيد كوركيس ، النحت البارز في عصر سرجون الاشوري ،المصدر السابق ، ص٢٠٧-٢٠٨ ، وينظر : جودي ، محمد حسين ، المصدر السابق ، ص٢٥ .

(2)Holzinger, Op. Cit,P.304 .

(3) Frankfort, H.," More Sculpture From Diyala Region" Op. Cit .P .1-2

(4) Hansen, D.P., "New Votive Plaques From Nippur ", Op. Cit, P.160-161.

البناء[١]، وكان للتتابع الزمني أثره الواضح في الأعمال الفنية التي أمكن التمييز بين بعض منها عن طريق تلك التغييرات التي طرأت على طراز الملابس والشعر واللحية كتلك الأعمال التي جاءتنا من العصر الأكدي التي نلاحظ ابتعاد الفنان فيها وبشكل تدريجي عن أسلوب العصر السومري فنجد القسوة والحدة في الملامح والخطوط الرفيعة الغائرة التي فصلت بين المشاهد حتى أنه لم يتبقَ من الأساليب القديمة سوى تقسيم اللوح الجداري(النذري) على حقولٍ ثلاثة وهو ما اعتدناه في الأعمال السومرية السابقة، فضلاً عن مشهد الوليمة في الحقل السفلي (لوحذو الرقم ٣١)[٢].

أما إذا انتقلنا إلى عصر سلالة لكش الثانية(٢٢٠٠-٢١٠٠ق.م) فنجد الفنان قد حقق تقدماً أكبر في أسلوب عمله الأكثر اتقاناً عن الأعمال السابقة له ، فنجد الصورة المتألفة للإلهين الواقفين إلى جانب بعضهما بتقارب كبير على اللوح ذو (الرقم ٣٥) على الرغم من وقوعه في خطأ تقديره للمنظور، وهو الخطأ ذاته الذي وقع فيه سابقوه فكان الوضع الأمامي للجسد المخالف لوضع الرأس الجانبي سمة الأعمال السابقة كافة منذ الأزمنة المبكرة وهو ما حاول الفنان تلافيه على لوح كوديا ذو (الرقم٣٦) المؤطر بإطار مربع مزدوج وهو الأسلوب الأكديذاته السابق له فظهرت خارج هذا الإطار أرضية حجرية ضمت ثقبين صغيرين استعملا للتعليق فضلاً عن الثقب الوسطي[٣]، وقد عكست لنا جميعها سمات ثقافة عامة وموحدة اتسم بها أسلوب العمل الفني على هذهالالواح التي اختلفت نوعاً ما بين منطقة وأخرى وعصر وآخر في بعض التفصيلات إلا أنها امتازت جميعها برداءة النحت عليها وعدم صقلها بشكل جيد وهو ما عهدناه على أعمال أخرى من المدة ذاتها حتى أن المشاهد على البعض منها جاءت مشوشة غير واضحة التفاصيل لم يهتم نحاتها كثيراً بجودة عمله الفني إلا ما ندر بعكس ما قد نجده على أعمال سابقه ولاحقه عدت فخراً وتمييزاً كبيراً لنحاتي بلاد الرافدينن.

وفيما يأتي تحليل مفصل لما تضمنتهاالالواح الجدارية(النذرية) من موضوعات على وفق المشاهد الفنية المنفذة عليها:

أولا – مشاهد الطقوس الدينية:

---

(1)Holzinger, E., Op. Cit, P. 314.

(2)Hansen, D.P., "New Votive Plaques From Nippur ", Op. Cit,P.161 .

(٣) صاحب، زهير، المصدر السابق، ص١٤٠-١٤١.

احتل الدين مكانة مهمه في نفوس الشعوب منذ اقدم العصور فعبرت عنه بافكار ومفاهيم دينية معينة عبر أداء مجموعة من الطقوس والشعائر التي سعوا عبرها الى التقـرب مـن الآلهـة وارضائها [1]وعلى وفقماعبرت عنه المشاهد الفنية وتحديداً فن النحت الذي خلد كثيرا من هذه الطقوس وهو ما دفع بالفنان العراقي القديم الـى التعبيـر عنـه فـي اعمالـه فكانتـاالالواح الجدارية(النذرية) من اهمها التي جسد عليها مشاهد برزت الفكر الديني عند العراقيين القدماء فكانت بمثابة صورة توضيحية لها، فضلاً عماورد في النصوص المسمارية وما تضمنته مـن ملاحم وأساطير ومآثر دينية.

وفيما يأتي عـرض لأهـم مشـاهد الطقـوس الدينيـة المنفـذة علـى سـطوح الالـواح الجدارية(النذرية):-

١- سكب الماء المقدس:

حظيت المياه بقدسية كبيرة لدى سكان بلاد الرافدين ومنحت الصفة الدينية فعدت واحدة من وسائل التطهير وممارسة الطقوس والشعائر الدينية [2]، ولاسيما وأن المياه كانت قد شكلت العنصر الأساس في نظرية الخلق وأصل الوجود لدى السومريين آنذاك وعنه تولدت العناصر الأخرى من الأرض والسماء [3]، مما دفعهم إلى الاهتمام باستعمالها فـي طقوسـهم الدينيـة كعنصر أساس، ويعد سكب الماء المقـدس أحـد أهـم هـذه الطقـوس [4]، وقـد عكسـت المشاهد الفنية المنفذة أداء هـذا الطقـس الـديني، إذ عثـر علـى عـدة نمـاذج لألـواح من مواقع لكش وأور ونفر (نيبور) تبدو فيها مشاهد سكب الماء المقدس الموضوع الأسـاس

([1]) كريمر، صموئيل نوح، المصدر السابق ، ص١٤٩.

([2]) الخطيب، عبد الرحمن يونس، المياه في حضارة بلاد الرافدين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعـة الموصل، ٢٠١٠، ص١٨٨.

([3]) باقر، طه و فرنسيس، بشير ، " الخليقة وأصل الوجود "، المصدر السابق ، ص٨-٩.

([4]) لم يكن الماء العنصر الوحيد المستعمل في طقس السكب المقدس إذ استعملت مختلف السوائل مثل الجعـة والنبيذ والزيت ودم الحيوان المضحى به ، وقد تنوعت مشاهد السكب المقدس واختلفت تفاصيله ، فهناك السكب المقدس على المذبح أو في إناء أو على الأرض أو على الحيوان على وفق طبيعة الطقس الـذي كان يمارس من هذا السكب المقدس. ولمزيد من التفاصيل ينظر: ساكز، هاري، عظمة بابل، ط١ ،لندن، 1962، ترجمة: عامر سليمان ، موصل ، ١٩٧٩، ص٤٠٨.

لها، فمن مدينة لكش وصلنا لوح يعـود بتاريخـه إلـى عصـر فجـر السـلالات الثالـث (٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م)الـذي اقتصـر علـى مشـهد واحـد فقـط يشـغل سـطح اللوحـة بالكامل مثـل مشـهد سـكب المـاء المقـدس أمـام الآلهـة مـن متعبـد حليـق الشـعر وعار الملابس حاملاً بيده إبريقاً يسكب منه الماء في آنية مزهرة [١]وضـعت أمامننخرسـاك آلهة الجبل والرضاعه والحليب[٢] التي صورت على هذه اللوحة جالسة على كرسيها مرتديـة تاجها المقرن بعينين واسعتين وشعرها المنثور على كتفيها وثوبها الطويل [٣](لوحـذو الـرقم ٢١)، الأمر الذي يقدم لنا صورة واضحة حول ماهية هذا المشهد المنفذ والطقس المتبع فيـه الذي يشير إلى قدسية المياه وأهميتها في الحياة الزراعية، ولاسيما أن الطقس قد نفذ بوجـود الآلهة التي كان لها دورها الكبير في إدارة الشؤون الزراعية والإشراف عليها [٤]، ويعد هـذا اللوحمن النماذج المهمة والنادرة في مجال نحت الالواح الجدارية(النذرية) من حيث أسـلوب العرض المختلف من خلال استعمال نحاته أسلوب المشهد الواحد الذي يشغل سـطح اللـوح بالكامل، يتوسطه ثقب مركزي مربع يدور حوله المشهد إلى درجة أنه جعل من سطح الثقب المركزي قاعدة للآنية المقدسة التي يسكب فيها الماء المقدس، إذ يُلاحظ التوازن الكبير بـين عناصر المشهد المتمثلة بالمتعبد والآلهة وسعي الفنان إلى إبراز مكانتها من خلال ما يقدمه لها من قرابين وهدايا وصلوات [٥].

---

(١) مجيد، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق ، ص١٥٦.

(٢) اعتقد العراقيون القدماء أن اسم الآلهةننخرساك يمثل القوة الكامنة في الجبال ؛ لأن اسمها حرفيـاً يعنـي (سيدة الجبل) لذا كان لاسم هذه الآلهة مغزى وأهمية كبرى فعدها سكان العراق القـديم منبعـاً للحيـاه والخصوبة وإنتاج الغذاء، وعدت هذه الآلهة زوجٌ للإله انكي وذلك على وفق ما جاء في أسطورة ((انكي وننخرساك))، في حين عدت في نصوص أُخر زوج للإلهشوباي ((سيد الوحوش البرية)) وعدت وفـق معتقد سكان بلاد الرافدين صورة للأرض النابضة بالحياة والخصوبة وعدت الأمومة من صفاتها، وأطلق عليها تسمية أم الآلهة. حول ذلك ينظر: موفق فاضل، فاتن ، رموز أهم الآلهة في العراق القديم دراسـة تاريخية – دلالية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢، ص١٦٠-١٦١.

(٣)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٤.

(٤) الخطيب، عبد الرحمن يونس، المياه في حضارة بلاد الرافدين ، المصدر السابق، ص٢٥٩.

(٥)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٤.

ويتكرر مضمون المشهد السابق على لوحاخرمن مدينة أور ومن العصر ذاتــه فجــر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م)(لوحذو الرقم٢٢) إذ صور مشهد السكب المقدس علــى اللوح الذي قسم سطحه على حقلين يفصل بينهما شريط عريض وثقب مركزي مربع ، ففــي الحقل العلوي يلاحظ أحد الكهنة العراة ، وهو ذو شعر طويل حاملاً بيده إبريقاً يســكب منــه الماء المقدس في آنية كبيرة وضعت أمام الإله الجالس على عرشه مرتدياً تاجه المقرن حاملاً بيده آنية صغيرة ويتبع هذا الكاهن ثلاث من الكاهنات اللواتي يظهــرن مرتــديات للعبــاءات الطويلة يضعن عصابات الرأس التي يتدلى منها غديره على الكتف [١]، أمــا الحقــل الثــاني فيصور متعبداً عارياً حليق الرأس يسكب الماء المقدس في آنية مزينة بالنباتات أمــام معبــد الآلهة الذي صور في المشهد وتلحق بهذا المتعبد امرأتانورجل يحمل عجلاً بيده لتقديمه قرباناً للآلهة (لوحذو الرقم ٢٢)، ويلاحظ في هذا المشهد أن المرأة التي في الأمام هي الوحيدة التي تظهر صورة وجهها بالكامل وهي تحتفظ بذات تقاطيع الوجه للآلهة ننخرساك في اللوحة ذات (الرقم ٢١) [٢]، وربما كان مشهد السكب [٣]هذا مقدماً للإله ننار إله مدينة أور الحامي [٤]، ولم يقتصر تمثيل مشهد السكب المقدس أمام الآلهة على السكب في الأواني فحسبل كان الســكب يتم أيضاً ضمن طقوس الغسل والتطهير لليدين وكان يجري بعد الانتهاء من تناول الطعام من قبل الآلهة رمزياً، فكان الإله الممثل بتمثاله المشارك في الاحتفال الديني هو أول مــن يبــدأ

([١]) مجيد، ليث حسين، دور الكاهن في العصر البابلي القديم، المصدر السابق، ص١٥٦.

([٢])مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٥.

([٣])ويبدو أن مشهد السكب المقدس في الانيات قد نفذ على مشاهد الأختام أيضاً ومن العصر ذاته، إذ كشف في أور عن ختم نقش عليه مشهد مؤلفٌ من حقلين صور طقس سكب الماء المقدس أمام الإله الجالس علــى عرشه (الشكل٤) الأمر الذي يؤكد أهمية هذا الطقس الديني مما حدا بالفنانين القدماء إلــى تنفيــذه فــي أشكال فن النحت لديهم كافة ، واتباع الأسلوب الفني ذاته في التعبير عنه وتصويره . لمزيد من التفصيل حول مشاهد السكب المقدس ينظر: مجيد ،حسين ليث، دور الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصــدر السابق ، ص ١٥٧.

([٤]) الإله ننار: عرف لدى السومريين بــ اله القمر suen أو nann ولقب في بعض الاوقات بكلا الاســميين nanna-suen الذي عرف لدى الاكديين بــ sin ، تعد مدينة أور مركزاً لعبادته ومعبده فيها عــرف بأسمé-kiš-nu-˜gal . لمزيد من الاطلاع ينظر:

-GSAM , p.153 .

الكاهن بغسل يديه[١]، وهو ما تم التعبير عنه على الالواح منمدينة نفر(نيبور) التي تعود لعصر فجر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ق.م)، فيلاحظ على مشهد لوحةنحتت بحقلين بينهما ثقب دائري مركزي نفذ على الحقل العلوي منها مشهد طقس سكب الماء المقدس ضمن طقس التطهير الذي يقوم به اثنان من الكهنة العراة المسؤولان عنه بحضور ومباركة اثنين من الآلهة الجالسة على عرشها [٢]بشكل متناظر مرتديان التاج المقرن تتوسطهم الكتابات المسمارية، ومما يؤكد طبيعة هذا الطقس أن الكهنة يحملون الماء في آنية سكب الماء المقدس، ويتقدمون بها نحو الآلهة ونلاحظ على الكهنة أن إحدى اليدين تحمل آنية السكب أم الثانية فصورت حرة طليقة تتوجه نحو الإله مباشرة وكأنها تنتظر الإمساك بيد الإله لسكب الماء عليها وتطهيرها بعد الانتهاء من وجبة الطعام [٣] (لوحذو الرقم٢٣) ويتكرر المشهد ذاته على بقايا لوح جداري نذري آخر من نفر أيضاً ومن المدة الزمنية نفسها يظهر عليه إلهٌ متوجٌ جالساً على عرشه يقف أمامه الكاهن العاري الحليق حاملاً بيده آنية السكب، بينما يتبعه شخصٌ آخر لم يتبقَ منه سوى بقايا المئزر السومري الذي يرتديه وربما كان هذا الملك الذي يحضر مع الكاهن طقس السكب (لوحذو الرقم ٢٤)[٤].

---

(١) عبد الواحد علي ، فاضل ، من الواح سومر الى التوراة ، ط١، بغداد ،١٩٨٩، ص٩٨ ، وينظر: الخطيب، عبد الرحمن يونس، المياه في حضارة بلاد الرافدين ، المصدر السابق، ص١٩٢.

(٢) إن الإله انليل هو الإله المجسد على هذا اللوح وتعد مدينة نفر مركز عبادته الرئيس إذ سُمي معبده فيها بـ(ايكور) أي بيت الجبل مجد هذا الإله بشكل كبير وقدس في مدن سومر كافة وسعى الملوك للحصول على مباركته عند السيطرة على أية مدينة أو بلد، للمزيد ينظر: موفق فاضل، فاتن، رموز أهم الآلهة في العراق القديم ، المصدر السابق، ص٢٤-٢٩.

(٣) بارو، اندريه، المصدر السابق، ص١٨٠.

للمزيد حول طقس تظهير اليدين ينظر: الخطيب، عبد الرحمن،المياه في حضارة بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص١٨٨-١٩٧. وينظر : الراوي، شيبان ثابت، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص٩٩.

(٤) مجيد، ليث حسين، دور الكاهن في العصر البابلي القديم، المصدر السابق، ص١٥٦.

للمزيد حول سكب الماء المقدس على الالواح الجدارية (النذرية) ينظر:

- Reade, J., Mesopotamia, London , 2000, p.43.
- Woolley, L., ExcavationsAt Ur, London, 1955, p.126.
- Forest, J.D., Op.Cit.P.220.
- Postgate, J.N., Early Mesopotamia, USA, 2003, p128.

٢- الزواج المقدس

من الطقوس الدينية التي كانت تقام ضمن احتفالات أعيادرأس السنة في بلاد الرافــدين وبمشاركة الكاهنة العليا للملك في زواج مقدس يعبر عن عودة الإله الراعي (دمــوزي) إلـــى الحياة وزواجه من الآلهة عشتار الذي عرف ايضا بالزواج الالهي وهــو زواج يســعى الـــى الخيروالخصب في البلاد لذا كان يتم بين اله والهه من الهة الخصب [١] فسعى الفنان العراقي القديم إلى تجسيد هذه المناسبات في أعماله الفنية المختلفة ومنها الالــواح الجدارية(النذريــة) المحفوظة في المعابد التي عكست لنا قدسيتها اذ وصلنا من معبد (أبو)في تــل اســمر لوحــة (ذاتالرقم٢٧) امتازت بخشونة ورداءة في اسلوب العمل عليها لم يصقل سطحها بشــكل جيــد صورت مشهداً يردللمرة الاولى الذي مثل طقس الزواج المقدس، إذ نحت هذا اللوح من حقلين وهو ما تؤكده الأشرطة الفاصلة بين المشاهد[٢]، أما الحقل العلوي فضم مشهد امرأةٍ جالســة على كرسيها يجلس قبالتها شخص آخر بشكل ملاصق تماماً وربما عبر هذان الاثنــان عــن الآلهة التي تحضر هذا الطقس الديني المقدس المنفذ إلى يمينها إذ يظهر لدينا رجل يقف إلـــى جانب سرير أرجله على هيئة أرجل الثور، وربما كان هذا الشخص هو الكاهن الذي يحضــر طقوس الزواج المقدس وعلى السرير صور مشهد جماع لشخصين رجل وامرأة ، وربما كان هذان الشخصان يعبران عن ألهة الخصب والحياة، وبجوار السرير يوجد نقــش لمــا يشــبه شبابيك أو باب المعبد، أما الحقل الثاني فلم يتبقَ منه إلا رأس شخص يقف في جهــة اليمــين وآخر من اليسار، وربما كان الثقب الوسطي مستحدثاً ؛ لأنه أثر في شكل الشخص الواقف في

- Portratz, A.H., Das "Wechenselseiting", Menschenbild in Der Sumerisch-Akkadischenkunst", Orientalia, Vol.30, 1961, Roma, p262.

(١) حول طقس الزواج المقدس ينظر:

-Steinkeller,P. ,On Rulers And Sacred Marriage : Tracing The Evolution Of Early Sumerian King Ship, Priests And Officials In The Ancient Near East , Tokyo,1999, P.103-137 .
- Cooper,J.S , Gendered Sexuality In Sumerian Love Poetry ,Sumerian Gods And Their Representions Cuneiform Monographs .7,Groningen,1997,p.85-97.
- Leick, Gwendolyn, Sex And Eroticism in Mesopotamian Literature, NewYork, 1994.
- Linssen, Mare, J.H., The Cults of Uruk and Babylon , The Temple Ritul Texts As Evidence For Hellenistic Cult Practie, Boston, 2004, P.70-71 .
- عبد الواحد علي، فاضل، عشتار ومأساة تموز، بغداد، ١٩٨٦، ص١٢٩-١٦٤.
- النعيمي ، راجحة خضر ، الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، ١٩٧٦، ص ١٤٠-١٨١

(٢) بصمه جي، فرج ، "ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٧.

المشهد الفني؛ لذا ربما كان هناك ثقب آخر في الحقل السفلي المفقود، وتبدو الخشونة واضحة في هذا العمل فلم يكن أسلوب النحت عليه متقناً كما في الأعمال الأخرى، وإن مشهد الـــزواج المقدس يعد نادراً بين الموضوعات التي تناولتها الالواح الجدارية(النذرية) (لوحذو الرقم ٢٧) [١]الأمر الذي يؤكد التنوع الذي شهدته موضوعاتها ومشاهدها المختلفة التي ارتبطـــت كثيـــراً بالمرحلة الزمنية وتطور أساليب النحت وعرض الموضوع من عصر إلـــى آخـــر بإدخالهـــا لأفكار ورؤى جديدة في فن إقامة الالواح الجدارية(النذرية) متأثرة بما سبق إقامته من أعمـــال ومضيفة عليها الجديد في الأعمال اللاحقة [٢].

٣- مشاهد الآلهة ورموزها:

جسد الفنان العراقي القديم آلهته التي عبدها على مشاهد الالواح الجدارية(النذريـــة)إما بهيئتها البشرية أو بإبراز رموزها التي عبرت عنها[٣]وهو ما سعى إليه فنـــان عصـــر فجـــر السلالات الثالث(٢٦٠٠-٢٣٧١ ق.م) وتحديداً من النصف الأول منـــه خاصـــة علـــى تلـــك الأعمال الفنية التـــي جاءتنـــا مـــن مدينـــة لكـــش (تلـــو) فعلـــى لوحـــة تعـــودالى عهـــد الملكاورنانشه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م صور عليها رموز أهم الآلهة التي عبدت في هذه المدينـــة وتحديداً الإله ننكرسو إله المدينة الحامي الذي صور على هذه اللوحة بشكل يشغلها بالكامـــل ممثلاًبنسر برأس أسد فاتحاً جناحيه وواقفاً بقدميه على اثنين من الأسود تتخلل المشهد كتابـــات بين الأجنحة والأسود(لوح ذوالرقم ١٨)[٤]، وان مشهد النسر ذا الرأس الأسدي الواقف علـــى أسدين يعد من المشاهد المتكررة التي تناولتها المنحوتات من لكش بوصفه ممثلاً ورمزاً مـــن رموز الإله ننكرسو[٥]، فنجد التعبير الرمزي ذاته لهذا المشهد متكررا على مسلة العقبان للملك

([1])Frankfort, H., "Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, P.48 .

- كان موضوع الزواج المقدس من بين الموضوعات التي ظهرت على مشاهد الأختام من العصـــر الأكـــدي (الشكل ٥) ، حول ذلك ينظر:

Frankfort, H.,Sylinder Seals , London,1939 , P.75 .

([2])Frankfort, H., "Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, P.48 .

(٣) حول رموز اهم الآلهة في العراق القديم ينظر : موفق فاضل، فاتن،رموز اهم الآلهة في العراق القـــديم ، المصدر السابق .

([4])Amiet, P. and Others, Op. Cit, P.102.

(٥) الباشا، حسن، تاريخ الفن في العراق القديم، القاهرة ، ١٩٥٦، ص٦٣.

أياناتم(احد حكام سلالة لكش الاولى)(١)،كما يتكرر المشهد ذاته لرموز هذا الإله علـــى لوحـــة الكاهن دودو ومن عهد حكم انتمينا الذي حكم في سنة٢٤٢٥-٢٣٩٤ ق.مومن لكش أيضـــاً إذ يظهر الرمز ذاته لمشهد النسر ذي الرأس الأسدي واقفاً بجناحيه المفتوحين على ظهر أســـدين لكن هذه المرة يظهر الأسدان وهما يمسكان بجناحيه بوساطة الفم (لوحـــذو الـــرقم ١٩)(٢) ، وربما أستعيض عن الأسدين الرابضين تحت قدمي النسر ذي الرأس الأســـدي بـــأثنين مـــن الغزلان وهو ما نجده على إناء نذري من الفضة والنحاس عثر عليه في لكش (تلو) أيضاً من عهد انتمينا ايضاً(الشكل ٧)(٣) الأمر الذي يشير إلى التواصل الفني والفكـــري لـــدى فنـــاني العصر وأسلوب عرضهم لمشاهد الآلهة ومحاولة تنفيذ الأسلوب ذاته على أكثر من منحوتـــة تأكيداً لقدسيتها ومكانتها التي تحتلها في نفوس من يعبدها، إذ لم يكتفِ النحـــات مـــن لكـــش بتصوير رمز الإله ننكرسو بل شمل آلهه أخرى، فعلى اللوحـــة ذاتهـــا للكاهنـــدودو (لـــوح ذوالرقم١٩) نجد رمزاً أخر يمثل في البقرة المضطجعة التي تبدو كأنها تجلس جلسة القرفصاء ودون عليها بعض الكتابات المسمارية وتعد البقرة أحد الرموز المهمة التـــي مثلـــت الآلهـــة (ننسون) التي عبدت في لكش (٤).

كما جسدتالآلهه بهيئة آدمية نحتت على الالواح الجدارية(النذرية)منها تصوير الآلهـــة ننخرساك آلهة الجبل والرضاعة والحليبعلى لوحة سكب الماء المقدس بـــ (الـــرقم ٢١) مـــن لكش أيضاً التي تناولناها سابقاً (٥)، أو تصويرها على بقايا لوحأخر من لكش من عهد الملـــك كوديا، ويظهر على ماتبقى من هذا اللوح زوجٌ من الآلهة (لوح ذو الرقم ٣٥) ترتـــدي التـــاج المقرن ترافقهاالكتابة المسمارية، وقد اتخذت وضعاً أمامياً مرتدية الزي الســـومري التقليـــدي

---

(١) التي يظهر فيها مشهد الإله ننكرسو حاملاً بيده هذا الشعار الرمزي لنسر ذي رأس الأســـد مـــع أســـدين (الشكل ٦) الراوي، هالة عبد الكريم سليمان، المسلات الملكية في العراق القـــديم ، المصـــدر الســـابق، ص٤٢-٤٩.

(2)Goldsmith,N.andGould,E.,Sumerian Bats, Lion-headed Eagles and Iconographic for the Overthrow of a female-Priest Hegemony ,Biblical Archaeologist ,Vol.53 ,No.3 , Chicago,1990 ,P.152 .

(3) Frankfort, H., The Art and Architecture of The Ancient Orient, London,1977, P.66.

(٤) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٠٦-٢١٢.

(٥) مجيد، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق، ص١٥٦.

يقف إلى جانبها الإله ذو اللحية الطويلة الذي اتخذ وضعاً جانبياً وكأنه ينظر إلى الآلهة الواقفة إلى جانبه (١).

وعلى لوح اخير من مدينة لكش من عصر سلالة اور الثالثة (لوحذو الرقم ٣٨)جسد المشهد المتبقي امراةً جالسةً على عرشها تدلى شعرها على كتفيها ومثلت هذه المرأة مرة اخرى الآلهةنينسون التي جسدها النحات مكتفياً بذلك الطوق الذي يتوج رأسها دون الحاجة الى وضع تاج مقرن اذ كان للكتابة المسمارية المرافقة دورها في التعريف بها ، وقد كان موفقاً جدا في إظهار تفاصيل الوجه الممتلئ بدقة كبيرة ، فضلاً عن منحه الحيوية والحركة للمرأة الجالسة التي رفعت إحدى يديها ومشيرة بإصبعها باليد الأخرى وكأنها تشير الى احدهم لكن لايمكن معرفة ذلك لعدم اكتمال اللوح الذي عبر عن تطور فن النحت أولاوالالواح الجدارية(النذرية) ثانياً ، فهو من الأعمال القليلة التي كان نحاتها مهتماً بصقلها بشكل جيد مظهراً تفاصيل العمل الفنيكافة فلا نرى نفوراً بين سطح اللوح وهيئة الآلهة المنفذة عليه التيبدت وكأنها جزء لايتجزء من سطح اللوحابتداءً بطيات الملابس وتصفيف الشعر وأقراطالأذن والقلادة المحكمة التثبيت على الرقبة والمتدلية بعدة صفوف من الخرز والحيوية البادية في تفاصيل الوجه والجسد وهو مامثل انعكاساً حقيقياً لأسلوب العصر السومري الحديث الذي عبرت عن تطوره الفني اعمال كودياواورنمو بشكل عام.(٢)

ومما يمكن قوله ان ما نفذه الفنان من مشاهد الآلهة ورموزها على الالواح الجدارية(النذرية) إنما يؤكد الطابع الديني الذي طغى على الأعمال الفنية من تلك المرحلة وتحديداً من لكش فكان الفنان حريصاً على تزيين منحوتاته بمشاهد تبين الآلهة ورموزها بدلاً من البشر الذي كان ضعيفاً أمام بلوغ مكانة هذه الآلهة وعظمتها وصفة الخلود التي لايستطيع الإنسان إلا أن يبحث عن مرضاتها ويقدم لها الهدايا والأضاحي والقرابين ويسعى إلى تخليدها بأعماله الفنية التي أصبحت لها القدسية والأهمية الكبيرة في نفوس الناس آنذاك لما تحمله من رموز إلهية يقدسها أفراد المجتمع كافة .

---

(1)Holzinger, E., Op. Cit, p. 314.

(2)Strommenger,E. ,Op.Cit, P.412 .

٤- **مشاهد تقديم الملك أمام الآلهة:**

احتلت الملوكية أهمية كبيرة في المجتمع العراقي القديم فقد عدّ الملك ممثلاً للالهه على الأرض وتأكيداً لصفته الشرعية في حكم البشر وواجب طاعتهصور على الالواح الجدارية(النذرية) بشكل يعبر عن مكانته الدينية أولا بوصفه ممثلا لهذه الآلهة ومكانته الدنيوية ثانياً كونه حاكماً للبلاد فصوره النحات وهو يتقدم نحو الآلهة . فمن عهد الملك كوديا ومن (لكش) أيضاً يردنا لوح مؤطراً بإطار مربع جسد داخله طقساً دينياً تكرر وجوده في الأعمال الفنية من هذا العصر وخاصة من تلو (لكش) إذ يلاحظ الكاهن أنه يقود الملك نحو الإله الجالس على عرشه(لوحذو الرقم ٣٦)[١].

وعلى لوح آخر من لكش صور فيه الملك بوضع تعبدي ضاماً يديه إلى صدره العاري وهو يتوجه بوجهه الحليق نحو الجهة اليسرى حيث الكتابة المسمارية المرافقة التي دون عليها اسم الملك أياناتم الذي ربما كان الأول أو الثاني، ونجد الأسلوب الخشن والضخم ذاته في تصوير الملك وملامحه من العيون الواسعة والأنف الكبير والأذن الواسعة، فضلاً عن ضخامة الأكتاف، وهو ما ميز أسلوب عصر فجر السلالات ونتاجاته الفنية (لوحذو الرقم ٢٠)[٢]، وهي الوقفة ذاتها التي يقفها الكاهن دودو على لوحة من لكش اذ يظهر فيها هذا الكاهن بملابسه السومرية بوضع تعبدي ضاماً يده اليسرى إلى صدرهحاملاًباليد اليمنى ما يشبه غصناً، في حين تهشم الجزء العلوي الذي يظهر الرأس الذي ربما كان متجهاً نحو رموز الإله ننكرسو المنقوشة إلى يساره(لوحذو الرقم ١٩)[٣]، ومن خفاجي لدينا لوح آخر مثل مشهداً تعبدياً لشخصيينتتوسطهما كتابات مسمارية ارتدى أحدهما المئزر والقلنسوة السومرية، أما الثاني فاكتفى بالتنورة السومرية التقليدية كاشفاً عن صدره العاري وقد رفع الاثنان أيديهما إلى

([1])Gargano ,E. andGiovanazzi ,B., Le Statue Di GudeaTestoCuneiforme, Traslitterazione E Traduzione, Milano,2010, P,252.

وهو مشهد يمكن تخيله بمجرد مقارنته مع أعمال أُخر من العصر نفسه وخاصة على مشاهد الأختام الاسطوانية التي نفذت عليها الشعائر والطقوس الدينية نفسها وبالأسلوب ذاته (الشكل ٨).

لمزيد من التفصيل ينظر : رشيد، صبحي انور، المصدر السابق، ص٧٤.

([2])Beek,M.A.,Atlas Of Mesopotamia ,Nelson ,1962,P.59.

(٣) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٠٦-٢١٢.

صدرهما تعبيراً عن هذا الوضع التعبدي(لوحذو الرقم ٢٦)[١]، ويبدو هذا المشهد قريب الشبه بأعمال اورنانشه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م وألواحه، كما أن لباس الشخص الأول يمين اللوح يذكرنا بأعمال كوديا وتماثيله من عهد سلالة لكش الثانية (٢٢٠٠-٢١٠٠ق.م)(الشـكل ٩)[٢]، لـذا فربما كان هذا اللوح يمثل مشهداً تقديمياً أمام الآلهة فيكون الشخص الموجود إلى جهة اليسار هو الكاهن الذي يقود الملك واضعاً قلنسوةً على رأسه للوقوف أمام الآلهة التي لم تظهر علـى هذا اللوح وكان وجودها رمزياً معنوياً من خلال وقفة الشخصين التعبدية (لوح ذوالرقم٢٦).

ثانياً- مشاهد الأسر الحاكمة وكبار موظفي القصر الملكي:

حقق فن نحت الالواح الجدارية(النذرية) تقدماً ملموساً في لكش ومنـذ عهـد سـلالتها الأولىإذ تناول موضوعات لا نجد لها مثيلاً من مواقع أُخر،فنجدتركيز الفنان السومري فـي ابراز مشاهد الأسر الحاكمة وكبار موظفيها على سطوحها مؤكداًبذلك على التلاحم الأسـري والصلات الوطيدة بين أفراد الأسرة الحاكمة والملك من جهة، وبين الملك وأفراد حاشيته مـن قادة ومستشارين من جهة اخرى اذ يظهرون على اللوحفي صورة تؤكـد تبعيـتهم وتأييـدهم الكامل لحكم الملك ومساندتهم له ومشاركتهم في المناسبات والاحتفالات العامة إلى جانبه ممـا يؤكد وجود مملكة قوية ومترابطة على الصعيد الأسري أولاً، والصعيد السياسي على مستوى إدارة البلاد ثانياً، وإن النماذج كافة التي جاءتنا من لكش اتخذت طابعاً تصويرياً واحداً يكـاد يكون متشابها في العموم مع بعض الاختلاف في بعض التفصيلات الدقيقة، فهنـاك عناصـر رئيسة اشتركت فيهاالالواح جميعها، التي حملت مشهداً صور في حقلين علوي وسفلي يفصل بينهما ثقب مركزي دائري يظهر فيها الملك إما محتلاً الجانب الأيسر أو الأيمن مـن اللـوح بالكامل إذ صور بحجم أكبر من بقية الأفراد على اللوح في دلالة على مكانته العليا بوصـفه ملك للبلاد وتأكيداً لذلك كما في اللوحان بـ(الرقمان ١٦،١٥)[٣]، أو قد يصور فـي الحقلـين العلوي والسفلي بتكرار متعمد من النحات في محاولة منه لتصوير شمولي اكثر لمراسيم الحفل ومجرياته والمناسبة التي يقام من أجلها اللوح ومشاركة الملك فيها فنجده مرة كما في اللـوح

---

(١) بصمه جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي " ، المصدر السابق، ص٦٩.

(2)Strommenger, E., Op.Cit, P. 136-413.

- Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit, P.50.

(3)Garbini,G.,The Ancient World ,New York,1966,p.36

(ذو الرقم ١٤) وهو يحمل طاسالبناء على رأسه ويقف خلفه شخص يحمل إبريقاً وأمامه خمسٌ من الشخصيات المهمة المشاركة في الحفل في إشارة إلى دور الملك في وضع حجر الأساس لبناء معبد الإله ننكرسو في لكش وهو ما تؤكده الكتابات المرافقة للمشهد [١]، فـي حـين إذا انتقلنا إلى الحقل الثاني السفلينجد أن الملك بعد الانتهاء من وضع حجر الأساس لهـذا المعبـد وتدشينه من قبله ينتقل إلى الاحتفال بهذه المناسبة بتواجده في مجلس شراب حاملاً بيده كأسـاً وهو جالس ويقف خلفه رجل صغير يحمل إبريقاً للشراب، في حين يقف أمامه أربعة أشخاص لا يبدو أنهم الأشخاص ذاتهم في الحقل العلوي وهو ما تؤكده الكتابات الموجودة على ملابـس كل واحد منهم التي تشير إلى أسماء هذه الشخصيات من دون إشارة إلى مركزها السياسي في البلاد[٢] وهو ما ينطبق على الالواح (ذات الارقام١٥,١٦,١٧)[٣] إذ ركز النحات على تواجـد الملك في الحفل والأفراد المقربين منه سواء من أبنائه الحاضرين أم كبار موظفيه الذين يتكرر ظهورهم بالكامل أم بعضاً منهم على هذه الالواح وهو ما يستدل عليه مـن خـلال أسـمائهم المدونة على الثياب التي يرتدونها مما يشير إلى مكانة هذه الشخصيات وقربها من الملك وإن اختلف عددهم بين لوح وآخر كما ذكرنا في اللوح ذو (الرقم١٤) خمسة أشخاص في الحقـل العلوي وأربعة في الحقل السفلي باستثناء حامل الشراب الذي يقف خلف الملك في كلا الحقلين وهو ربما كان من القائمين على الحفل(ساقي الملك)[٤]، في حين نجدهم على لوح اخر اثنـين في الحقل العلوي وثلاثة في الحقل السفلي من ضمنهم حامل جرة الشراب الصـغير الواقـف أسفل الملك (لوح ذوالرقم١٥) [٥]، كذلك الأمر بالنسبة للوح ذو (الرقم ١٦) الذي يظهـر فـي حقله العلوي أربعة أشخاص متجهين نحو الملك ، في حين ضم الحقل السـفلي أيضـاً أربـع شخصيات صور اثنين منهم بحجم أكبر من غيرهما ربما كان في ذلك دلالة علـى مكـانتهم البارزة بين الحضور المشاركين في هذا الاحتفال [٦].

---

(1)Holzinger, E., Op. Cit, P. 308.

(٢) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٠٦.

(3)Kremer,S.N.,History Begins at Sumer, Bhiladelphia ,1981,P.43-44.

(4)Frankfort ,H. , Kingship and Gods ,Chicago,1965 , P.272-273.

(5)Woolley,L.,TheSumerians,London,1929,P.66.

(6)Holzinger, E., Op. Cit, P. 309.

أما اللوح (ذو الرقم ١٧) فلا يختلف عن سابقيه من حيث عدد الشخصيات التي جسد النحات تواجدها عليه وهم أربعة في الحقل العلوي وكذلك العدد نفسه في الحقل السفلي من هذه اللوحة التي فقد جانبها الأيمن إلا أنه وبالاعتماد على ما جاء في الألواح السابقة يمكن تخيل ما هو موجود في الجزء المفقود منها الذي يكمله بكل تأكيد تواجد الملك في الحقلين العلوي والسفلي (ينظرالالواحذات الارقام ١٧,١٦,١٥,١٤)[١]، هذا وتجتمع الشخصيات كافةً على الالواح التي ذكرناها في طراز الملابس السومرية التقليدية بالتنورة السومرية ذات الشراشب الطويلة والصدر العاري والوجوه الحليقة كذلك الأمر بالنسبة للملك الذي يظهر أيضاً باللباس السومري نفسه سواء وهو يحمل طاسالبناء على رأسه أو عند استقباله لضيوفه المشاركين في الحفل باستثناء شخصية واحدة فقط ظهرت على أحد الألواح وهي الشخص الأول الذي يقف أمام الملك في اللوح مرتدياً غطاء رأس ذا خصلات طويلة يقف خلفه شخص يحمل جرة بيده صوره النحات بشعر قصير تعلوهما كتابات مسمارية فضلاً عن كتابات اخرى نقشت على ملابسه توضح شخصيته وهو حسب النص الوارد اكور كال(حاكم مدينة اوما ٢٤٩٠ ق.م) ابن اورنانشه[٢](لوح ذو الرقم ١٤)،وفيما يتعلق بأسلوب نحت هذه الألواح فإنها جميعها احتفظت بالأسلوب الفني ذاته في العمل وطريقة عرض الشخصيات وتوزيعها في المشهد على الالواح الجدارية(النذرية)جميعها وارتباطها بفكرة واحدة وهي تدشين معبد الإله ننكرسو لكي يبدو أن جميعها قد نحتت من نحات واحد خاصة وأنها تعود إلى النصف الأول من عصر فجر السلالات الثالث وتحديداً من عهد الملك اورنانشه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م التي عدت الاكثر توثيقاً لما رافقها من كتابات تفصيلية حول مناسبة العمل والشخصيات الموجودة فيه، على الرغم من أن هذه الألواح جميعها لم تكن بالمستوى المطلوب من حيث طريقة نحت الأحجار المستعملة التي لم يتم صقلها بشكل جيد من قبل النحات ، كما أنه لم يبرز الشخصيات والأشكال عن أرضياتها مما يشير بشكل عام إلى ضعف المستوى الفني لهذه الألواح على

---

(١)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤١-١٤٢.

(2)Holzinger, E., Op. Cit, P. 308.

لمزيد من الاطلاع حول حكام سلالة لكش الاولى ينظر: رشيد، فوزي، ترجمات نصوص سومريه ،ملكية ، بغداد،١٩٨٥، ص١٨ .

الرغم من أهمية الحدث الذي تصوره والشخصيات التي تظهر فيها[1]، وربما كان الفنان ناجحاً فقط في إبراز الملك ودوره في وضع حجر الأساس لمعبد الاله ننكرسو وتصويره الملك حاملاً طاسالبناء الذي يعد أسلوباً حديثاً في تصوير الملوك من هذا العصر التي كان لها أثرها في العصور اللاحقة، وهو ما نراه على تماثيل الأسس السومرية التي يحمل فيها الملك اورنمو طاس البناء على رأسه (الشكل١٠)[2] الأمر الذي يؤكد ذلك التواصل الحضاري الذي امتد إلى العصور اللاحقة[3]ومؤكداً البعد الفني المتوارث من جيل لآخر، كذلك إن تصوير طاس البناء إنما يعبر عن عرف وتقليد اتبعه ملوك العراق القديم في مشاركتهم بمشاريع العمران بوصفه جزءاً من طقس ديني اجتماعي سياسي يعبر عن دور الملك في النهوض العمراني للمدينة بشكل عام ولمعابدها بشكل خاص والتقرب الى الآلهة والحصول على مباركتها لهذا الملك وسلالته من بعده ، فضلاً عن أهمية ذلك في نفوس سكان المدينة لما تشكله الآلهة ومعابدها من قدسية دينية في نفوسهم وبالتالي استمالتهم الى جانب ملوكهم ، وإن المشاركة في وضع حجر الأساس للبناء يعد من التقاليد المتبعة حتى وقتنا الحاضر.

وقد حاول بعض الكهنة تقليد ما جاء على ألواح اورنانشه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م والظهور بالمظهر الرسمي الملكي ذاته لهذا الملك وهو ما فعله الكاهن دودو الذي خلف لنا لوحاً يظهر فيه هذا الكاهن محتلاً الجانب الأيمن من المشهد تماماً كما فعل اورنانشه على ألواحه الجدارية النذرية، وفي هذا إشارة واضحة إلى المكانة الكبيرة التي تمتع بها هذا الكاهن في عهد حكم

---

(1)Rutten,M.,Les Art Du Moyen-Orient Ancien,Paris ,1962 ,P.32 .

(٢) ويرجع تاريخ أقدم تماثيل الأسس المعروفة إلى عصر فجر السلالات الثاني، إذ عثر على هذه التماثيل في أسس المعابد وبصورة خاصة في الزوايا والأبواب وكانت تماثيل الأسس العائدة لهذا العصر جميعها تنتهي في أسفلها بشكل المسمار، أما النصف الأعلى منها فهو بشكل إنسان لذلك أُطلق على هذا النوع من التماثيل تسمية (الإنسان المسمار)، التي امتد استعمالها إلى العصر السومري الحديث الذي بلغت فيه القمة من حيث التنوع والدقة. حول ذلك ينظر:رشيد، صبحي أنور، تماثيل الأسس السومرية، بغداد،١٩٨٠، ص٥-١٤.

(٣) وفي العصر الآشوري الحديث(٩١١-٦١٢ق.م) نجد المشهد ذاته للملك اشور- بان- ابلي (اشور بانيبال) (٦٦٨- ٦٢٦ق.م) وهو يحمل على رأسه وعاء البناء لإعادة إعمار معبد ساكيلا في بلاد بابل وهو المشهد الذي تصوره مسلته الشهيرة (الشكل١١) لمزيد من التفصيل ينظر : الراوي، هالة عبد الكريم، المسلات الملكية في العراق القديم، المصدر السابق، ص٢٢٦-٢٢٧.

الملك انتمينا الذي لم يختلف عن الملك اورنانشه في ألواحه في أسلوب ظهوره الوقور على اللوح وفي طراز الملابس السومرية التي يرتديها، وربما كان هذا اللوح أكثر دقة من سابقيه من حيث أسلوب العمل الفني وطريقة النحت الأكثر اتقاناً على الرغم من أسلوبها الخشن والضخم في عرض المشاهد وتمثيل الرموز عليها بشكل متباين لا يرافق ظهورها أي مشهد سردي مترابط يوضح علاقة المشاهد مع بعضها (لوح ذو الرقم ١٩)[١].

ثالثاً-مجالس الشرب:

تعد مجالس الشرب واحدة من أكثر الموضوعات التي تناولتها مشاهدالفنون العراقية بشكل عام والالواح الجدارية(النذرية)بشكل خاص معبرةً عن طقوس الاحتفالات بحضورملوك العراق القديم من مناسبات دينية كبناء معبد اوتدشينه أو احتفال بأعياد رأس السنة ، أو ما يتعلق بالاحتفالات المقامة لمناسبة انتصار عسكري وغيره من المناسبات وهو ما يمكن تحديده من خلال المشاهد المنفذة على الالواح التي اعتمد نحاتوها أسلوباً واحداً يكاد يشكل صيغاً تقليدية في تنفيذ مشاهد مجالس الشرب عليها إذ كانت تنفذ دوماً في الحقل العلوي منها ، وهو ما تؤكده الالواح من الازمنة المبكرة من عصر فجر السلالات الثاني بحدود عام ٢٧٠٠ ق.م (ذات الارقام١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ١١، ١٢، ٢٥)، في حين لم تظهر هذه المجالس في الحقل الثاني أو الثالث إلا نادراً على اللوح الذي كشف عنه في معبد شارا من تل أجرب والعائد إلى عهد حكم الملك ميسليم الذي كان له أسلوبه المختلف عن غيره من الالواح، حتى أن مشهد مجلس الشرب تم التعبير عنه في الحقل الأول والثاني (لوح ذو الرقم ٦)[٢] أما تصويره في الحقل الثالث فلا نجده إلا على بقايا لوحكُشف عنه في المعبد البيضويفي خفاجي الذي يرقى بتاريخه إلى بدايات العصر الاكدي(لوح ذو الرقم٣١)[٣]، وعلى الرغم من هذا الاختلاف البسيط في مكان مجلس الشرب على اللوح الجداري (النذري)إلا أن جميعها اتبعت صيغة واحدة في عرضه تمثلت بمشهد متناظر لشخصين جالسين على كرسيين بأيديهما كأس

---

(1)Potts,D.T.,MesopotamianCivilization,New York,1997,P.147 .

وينظر : مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٥.

(٢) عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص١٦٠-١٦٢.

(3)Crawford, H., Op.Cit, p.162.

يسكب فيه الشراب من حاملي جرار الشرب الذين يتوسطون دائماً هذا المشهد بحضور أحد العازفين وربما بعض حاملي الأطعمة (الالواح ذات الارقام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ١٢، ٢٥، ٣١)، ولا بد أن تكون الشخصيات التي يقدم لها الشراب والطعام في هذه المجالس في الحقل العلوي تمثل الملك والملكة اللذان يحضران الحفل بشخصهما وهو ما اعتاد عليه ملوك العراق القديم في الاحتفالات الرسمية المقامة(١)، ولم تختلف هذه المشاهد المنفذة على الالواح الجدارية(النذرية) في شيء حتى عد بعضها نسخة طبق الأصل عن الأخرى كما في (اللوحين ذيالرقمين ٣,٢) التي يصعب التفريق بينهما في بعض التفاصيل الدقيقة، فاللوح (ذو الرقم ٢) وهو من القطع التي عثر عليها في المعبد البيضوي والعائدة إلى عصر فجر السلالات الثاني وتحديداً من عهد حكم الملك ميسليم(٢)، وقد عثر عليها محطمة إلى عدة أجزاء فُقد جزؤها الأيسر الأسفل الذي تم إكماله بقطعة عثر عليها في مدينة أور ساعدت على إكمال مشاهد هذا اللوح (ذو الرقم٤١) (٣)، وفيما يتعلق بمشهد الشرب على هذا اللوح نجده مطابقاً تماماً للوح (ذو الرقم ٣)وهو لوح يعود للمدة الزمنية ما بين الملك ميسليم من كيشوميسانيبادامن اور مؤسسي أول سلالة حاكمة في بلاد الرافدين(٤)، إلا أن أهم ما يميزه وجود كتابة مرافقة في أعلاه (الرقم ٤٢أ-ب)(٥) وفيما يخص مشهد الشرب نجد أن المشهدين يكادان يكونان واحداً لولا اختلاف بسيط يتعلق بتسريحة شعر الرأس واللحية الطويلة للشخصيات في اللوح (ذو

---

(١) هناك مشهد فني يعود الى نهايات العصر الاشوري الحديث يظهر فيه الملك اشور بان ابلي (اشوربانيبال) الذي حكم ما بين ٦٦٨-٦٢٧ق.م وبصحبة زوجته الملكة اشور شرات في جلسة شراب بحضور شخصيات فضلاً عن الفرقة الموسيقية وهم يحتفلون بالانتصار الاشوري الساحق على بلاد عيلام وقتل ملكها تيومان الذي علق رأسه على احدى الاشجار في حديقة الملك بوسط عاصمته المكان المخصص للأحتفال(الشكل ١٢) . حول ذلك ينظر:

-Read, J. E, More Drawing of Assurbanipl Sculptures, Iraq , Vol.26 , Part . 1,1964, P.6. وللمزيد حول المشهد الفني ينظر:

- Strommenger,E.,Op.Cit,P.241.

(2) Woolley,L.,Mesopotamia And The Middle East,London,1961,P.67.

(٣)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٨٨-٨٩.

(4)Kuhne, H., "Die weihplatte DerMeranum". Op.Cit, P.121-135.

(5) Ibid.

الرقم ٢) في حين نجدهم حليقي الرؤوس على اللوح (ذو الرقم ٣)، أما المشهد المنفذ بالكامل على اللوحين مثل مجلس شرب يحضره الملك والملكة الجالسين على عرشيهما بشكل متقابل وبأيديهما كؤوس الشراب المقدمة لهم من الخدم المتواجدين في الحقل يتوسطهم حامل القيثارة، في حين تقف امرأة أخرى أو ربما كانت خادمة خلف الملكة مباشرة حاملة جرة بيد ومروحة باليد الأخرى وهو ما يعبر عنه المشهد في اللوحين (الرقم٢)[١] و(الرقم٣)[٢]، إذ لم تختلف مشاهد مجالس الشرب عن بعضها البعض إلا في هذه التفصيلات البسيطة المتعلقة إما بتسريحات الشعر أو الملابس التي تتغير تبعاً للمدة الزمنية التي جاءت منها هذه الالواح ، كما اختلفت أشكال الأفراد والخدم والعازفين اللذين ظهروا عليها وكذلك اختلفت في بعض منها جرار الخمر التي كان يسكب منها الشراب، فأحياناً نجد الخدم يقدمون الشراب مباشرة بتقديم الكأس للملك من دون وجود جرة بجواره أو بيده كما في الالواح (ذات الارقام ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٨، ٣١) ، في حين نجد الجرار تتوسط المشهد على لوح اخريظهر فيه اثنان من الخدم امرأة ورجل يقدمان الشراب إلى الملك والملكة من جرة موضوعة على مسند مرتفع وضعت أمام الملك مباشرة كما في اللوحين (الرقم٤)[٣] و(الرقم ٢٥)[٤]في حين وضعت خلف الخادم مباشرة علىلوحة اخرى من معبد الإله(أبو)في تل أسمر نفذ عليها أيضاً مشهد شراب يحضره الملك والملكة (الرقم ١٢)[٥] وقد نجد جرة الشراب وضعت على حاملة مرتفعه جداًعلى لوحة من معبد انانا عشتار في نفر(نيبور) بحضور الملك والملكة بوضع متقابل يتناولان الشراب من أيدي الخدم الذين يقومون بسكبه(لوح ذو الرقم ١٣)[٦]،اما عن لوحة اخرى وصلتنا من معبد شارا من تل اجرب الذي احتل فيها مشهد جلسة الشرب الحقلين الأول والثاني نجد في الحقل الأول امراتين أو ملكتين وربما كانتا من المدعوين إلى الحفل من ملوك وملكات المدن

---

(1)Amiet, P., and Others, Op. Cit, P.101.

(2)Kuhne, H., "Die weihplatte Des Meranum" Op. Cit .P. 121-135.

(3) Frankfort, H., "More Sculptur From The Diyala Region", Op. Cit, P.35 .

(٤) عريبي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب للموسمين الثالث والرابع ٢٠٠١-٢٠٠٢ " ، ص٢٤٢-٢٦٠.

(٥) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"،المصدر السابق، ص٦٤.

(6) Hansen, D.P. , "New Votive plaques From Nippur", Op. Cit, P. 135.

الأخرى أو من الشخصيات المهمة ، في حين صور الملك في الحقل الثاني منه اذ تم تصويره أكثر من مرة صور فيها جالساً أمام جرة شراب كبيرة (لوح ذو الـرقم ٦)[١] وفـي بعـض الأوقات استخدمتقصبةتوضع في الجرة التي تتوسط شخصين جالسين وتعلوهما مشهد سـمكة تملأ الفراغ العلوي وهو مشهد نفذ على ما تبقى من لوح لم يصل كاملاً، يعـد مـن الالـواح النادرة في أسلوب نحتها وعرضها لمجلس الشرب (لوح ذو الرقم ١١)[٢]، وقدم لنا لوح مـن تل أسمر من معبد ابو مشهداً لشخصين رجل وامرأة يبدوان وكأنهما في وليمـة خاصـة، إذ حملت المرأة ما يشبه أرغفة من الخبز، في حين حمل الرجل ما يشبه عصا [٣]. ربما ارتـبط تجسيدهما بهذا الشكل بحدث احتفالي لشخصيتين مهمتين ضمن طقس ديني معين في صـورة جديدة لمجالس الشرب والولائم خرج بها الفنان عن النطاق التقليدي الذي اعتدناه سابقاً، وربما كان اللوح هنا معبراً عن اثنين من الآلهة التي كان ظهورهما هنا مـرتبط بفكـرة الخصـب والحياة التي حاول الفنانون التعبير عنهما في أعمالهم الفنية دائماً ولايمكـن الجـزم بصـورة قاطعه حول المناسبة التي يجسدها هذا اللوح مادمنا نتعامل مع الواح صماء خالية من كتابات مسمارية توضح مناسبة العمل وشخصياته (لوح ذو الرقم ٣٠).

أما ما يتعلقبالمشروبات المقدمة في هذه الجلسات فهي بالدرجة الأسـاس كانـت مـن المشروبات الكحولية (الخمور) المصنوعة من الشعير والحنطة وغيرهمـا إذ عـرف سـكان

([١])مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٩٢.

([2])Hansen, D.P. , " New Votive Plaques From Nippur, Op. Cit, P. 154.

استمر ظهور مشهد الشراب بوساطة الماصة من الجرار على مشاهد الأختام الاسطوانية فـي العصـور اللاحقة فهناك مشهد لجلسة شراب على ختم من العصر الاكدي لرجل وامراةتتوسـطهما جـرة شـراب تعلوهما نجمه سداسية بقربها هلال (الشكل ١٣) ينظر : رشيد، صبحي أنور، تاريخ الفن فـي العـراق القديم، فن الأختام الاسطوانية، المصدر السابق، ص٤٥. كما استمر ظهور ذات المشهد على اختام مـن الالف الثاني قبل الميلاد(الشكل ١٤) ، ويبدو أن مشاهد الشرب هذه كانت صورة عن تلـك المنتـديات العامة التي كانت تقام في بلاد الرافدين وهي أماكن كان يتم فيها صناعة المشروبات الكحولية وتقـديمها هي وغيرها التي كانت تقدم إلى جانب المأكولات، وهي أماكن للاستمتاع، وتشبه إلى حد كبير ما يعرف اليوم بالملاهي حول ذلك ينظر:

الجادر، وليد، "المنتديات العامة وصناعة الأغذية في وادي الرافدين القديم"، آفاق عربية، سنة ١١، عدد ١٠، ١٩٨٦، ص ٧٤-٧٥.

([3]) Frankfort, H., " Iraq Excavations of The Orientel Institute, 1932/33,Op.Cit , P.44.

العراق القديم كيفية تخمير هذه الحبوب وكانت هذه الخمور خاصة المقدمة في الاحتفالات الرسمية التي تحضرها الشخصيات المهمة من ملوك ومدعوين مهمين على درجة عالية من الجودة، فضلاً عن تقديمهم النبيذ والحليب وعصير الفواكه وعصائر أُخر مختلفة [1]،لذا فقد حظيت مجالس الشرب باهتمام كبير لما تمثله من اهميةكبيرة في الطقوس الاحتفالية في المناسبات المختلفة التي تشهد حضوراً ملكياً خاصاً بها مع كبار مساعديه بوصفه جزءاً اساساً منها مما دفع الفنانين العراقيين القدماء الى تجسيدها على مشاهد الالواح وبكثرة ومنذ العصور المبكرة التي انتقلت بتأثيرها الى تلك الالواح المكتشفه في مدينتي سوسه وكركميش(جرابلس)[2].

رابعاً – مشاهد القرابين المقدمة الى الآلهة:

اشارت النصوص المسمارية إلى كلمة القربان التي وردت في اللغة السومرية بصيغة($SÁ\text{-}DUG_{11}$)اما في اللغهالأكدية فجاءت بصيغة (Šattukku) وتعني التقدمة المنتظمة[3]، وهو من أهم الشعائر الدينية التي مارستها الشعوب في الديانات كافة ومنهم سكان بلاد الرافدين بهدف التقرب إليها وإرضائها لأجل الحصول على مساندتها ودعمها وحمايتها لهم في مختلف جوانب حياتهم اليومية وربما تعود جذور هذه الشعائر إلى العصر الحجري الحديث الذي

---

(١)الجادر، وليد، "المنتديات العامة وصناعة الأغذية"، المصدر السابق، ص٧٦-٨٤.

وللمزيد حول صناعات المشروبات في العراق القديم . ينظر: ليفي، مارتن، الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في وادي الرافدين، ترجمة: محمود فياض المياحي، جواد سلمان البدري، جليل كمال الدين، بغداد، ١٩٨٠، ص٨١ -١٠١

(٢) كشف من معبد ننخرساك في مدينة سوسه (بلاد عيلام) التي نقب فيها جاك دي موركان عام ١٨٩٦ واستمرت اعمال التنقيب فيها الى مابعد الحرب العالمية الاولى اذ تم الكشف عن ثمانية الواح استخرجت من هذا الموقع وحملت مشاهد الوليمة ومجالس الشرب ذاتها التي عبرت عنها الالواح الجدارية(النذرية) من خفاجي وتل اسمر وعدت الواحاً سعى فنانوها الى تقليد مثيلاتها في بلاد الرافدين خاصة انها تأتي من المدة الزمنية ذاتها التي تعود اليها الواح منطقة ديالى كما كشف في كركميش في سوريا عن لوح جداري نذري اخر وهو من مقتنيات متحف اسطنبول حمل مشاهد لمجلس شرب لاتختلف عن المشاهد المنفذة في الالواح الجدارية (النذرية) من بلاد الرافدين . لمزيد من التفصيل حول ذلك ينظر :

Pelzel ,Z.M.,Dating The Early Dynastic Votive Plaques From Susa, JNES,Vol.36,No.1 ,1977,p.2-5 .

(3) MDA,P.392 .

استوطن فيه الإنسان في القرى الزراعية، وبدأ لديه آنذاك تبلور أولى المعتقدات الدينية التي شهدت تطوراً كبيراً مع تطور الفكر الديني في العصور اللاحقة (١).

وتنوعت القرابين المقدمة إلى الآلهة ما بين الأضاحي من الماشية كأغنام وثيران وغيرها، فضلاً عن تقديم بعض المواد المصنعة كالأسلحة والحقائب الجلدية والأواني والصولجانات الذهبية والحلي الثمينة وهو ما تؤكده النصوص المسمارية من العصر السومري الحديث التيتحدثت عن القرابين المقدمة لآلهة العالم السفلي(٢) ، هذا فضلاً عن تقديم المشروبات من الجعة والنبيذ وغيرها، إذ تذكر النصوص ما كانت تحتويه مائدة الإله انو مثلاً من مشروبات مختلفة التي كان من ضمنها الحليب المقدم إلى الآلهة عند الصباح،فضلاً عن تقديم المأكولات المختلفة التي حفظت في جرار كبيرة بمثابة خزانات تصنع من الفخار أو المعدن لحفظ المأكولات والمشروبات التي كانت تنقل لتوضع في حضرة الآلهة في أثناء ممارسة الطقوس الدينية أو لوضعها أمام موائد الملوك وكانت هذه المواد المقدمة بمثابة قرابين للآلهة (٣).

وقدمت لنا مشاهد الالواح صوراً موثقة لهذه القرابين المقدمة من الملك و الشعب عامةً إلى آلهتهم التي كانت تقدم في أثناء الاحتفالات الرسمية والدينية سواء في أعياد رأس السنة أمفي بناء المعابد وتدشينها وكانت تقدم بعد عودة الملك من حملاته العسكرية منتصراً، فصورت لنا مشاهدها بعضاً من هذه القرابين التي اشتملت على الأضاحي من المواشي والحيوانات وهو ما نجده على اللوح الذي يصور لنا في الحقل الثاني منه وتحديداً في الأفريز الأيسر رجلاً يحمل عجلاً صغيراً بيده(لوح ذوالرقم ١)(٤)، وقد صور لنا لوح اخر ما يشبه ماعزاً جبلياً في(لوح ذي الرقم٢)(٥)، وهو المشهد ذاته الذي نجده متكرراً على لوح (ذي

---

(١) الراوي، شيبان ثابت، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص٤٨.

(٢)الراوي، شيبان ثابت، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين ،المصدر السابق ، ص٤٩.

(٣)الجادر، وليد، "المنتديات العامة وصناعة الأغذية"، المصدر السابق، ص٧٨.

(4)Bose, J,Ringkam of – Darstellungen in FruhdynastischerZeit,Op.Cit, p.31.

(5)Moscati,S., The Face Of The Ancient Orient ,London,1963,p.55.

الرقم٣)[١]، وعلى لوح أخر صور لنا في الأفريز الأيمن من الحقل الأوسط منه اثنين من الخدم يحضرون عنزاً وربما خروفاً معداً للذبح(لوح ذو الرقم ٤)[٢] في حين على الحقل الأوسط من لوح اخر نجد ثورين يقودهما اثنين من الخدم على جانبيه الأيمن والأيسر(لوح ذوالرقم ١٣)[٣] ، كما قدمتالمشروبات كالخمر المحفوظ بجرار كقرابين الى الآلهةوالمحمولة من رجلين باستخدام عصا طويلة على الاكتاف لتقليل ثقلها لتقدم الى الآلهة ومن بعدها الى الملك والحضور[٤] كما في الالوح ذات (الارقام١، ٢، ٣، ٤)التي اعتاد النحات دوماً تقديم عروض القرابين والهدايا المقدمة عليها في الحقل الوسطي منها [٥]، الذي يقدمصورة لأهمية جرار الخمر المقدمة إلى الآلهة في هذه الاحتفالات[٦].

كما صورت مشاهد حاملي المأكولات والأطعمة أيضاً على الافريز الأيسر من الحقل الأوسطفي عدد من هذهالالواح نجد على احدها ثلاثة من الخدم حمل اولهم أضحية، اما الثاني فقد حملأرغفة من الخبز على رأسه، في حين حمل الثالث قدراً حفظت فيه بعض الأطعمة التي ستقدم في الاحتفال[٧] (لوح ذوالرقم١) في حين صور أحد حاملي الأطعمة في الأفريز الايمنمن الحقل الأوسط في اللوح بـ (الرقم ٢، ٣) [٨]، وتعد الواح مدينتي أور ونفر(نيبور) صورة واضحة ومعبرة عن تلك القرابين المقدمة إلى الآلهة وهو ما أكده لنا لوح من الاولىاذ ابرز الحقل السفلي منه رجلاً يتوسطامراتين حاملاً بيده عجلاً كقربان للآلهة (لوح ذو الرقم ٢٢)[٩]، في حين صور على لوح من الثانية في حقله السفلي اثنان من خدمة المعبد

---

(1)Kuhne, H., " Dieweihplatte Des Meranum", Op. Cit, P.121-135.

(2) Frankfort, H., "More Sculpture from Diyala Region", Op. Cit, P. 15-16.

(3) Black, J. and Others, Op.Cit, P.40-42.

(٤)اوبنهايم، ليو، بلاد ما بين النهرين، سعدي فيضي عبد الرزاق، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٣٦.

(5) Frankfort, H. and Jacobsen , T., Oriental Institute Discoveries in Iraq, 1933/34, Op.Cit, P.50-54.

(6) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.49-50.

(7) Ibid, p .44-45.

(8) Frankfort, H., and Jacobsen, T., " TellAsmer and Khafaje The First Seasons Work In Ashnunan ",Op.Cit, P.13.

(٩)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٥.

حليقي الرؤوس يرتدون المئزر السومري يحمل أحدهما خنجراً بيده، في حين حمــل الآخــر على رأسه سلة طعام يتقدمهما عنزة وكــبش كبيــر ســيقدمان كأضــحية للآلهــة (لوحــذو الرقم٢٣)[١].

وكل ما يمكن قوله عن هذه المشاهد الفنية ان الفنان كان ناجحاً وموفقاً جداً في تقــديم مشاهد تصويرية حية لما كان يقدم من قرابين للآلهة فــي المناســبات الدينيــة والاحتفــالات الرسمية المهمة بشكل يجعل من اليسير تكوين صورة واضحة عن ما كان يمارس من طقوس في تلك العهود المبكرة من تاريخ بلاد الرافدين .

خامساً–مشاهد العربات والقوارب:

خلد الفنان العراقي القديم مشاهد العرباتوالقوارب في أعمالــه الفنيــة وبكثــرة علــى المنحوتات قد يكون ذلكتعبيــراً عــن التــاريخ العســكري فكــان يــتم عرضــها بوصــفها تعبيراًعنالاستعداد لخوض المعارك ، وبالتالي الاحتفالات بالانتصارات وهــو مانفــذه علــى سطوحاالالواح الجدارية(النذرية) اذ عبر عنها بطريقة مبسطة جداً دون الدخول في التفصيلات الدقيقة لاحداث المعارك التي اعتدنا على مشاهدتها في اعمال فنية اخرى ومن عصور لاحقة من تاريخ العراق القديم العسكري [٢]، إذ ان نحات الالواح اكتفى بإبراز عدد مــن الشــواهد البسيطة على هذه الانتصارات ومحاولة الدلالة عليها وربما كان ذلك لصغر مســاحته التــي حالت دون تقديم تفصيلات أكثر عن طبيعة الحدث، فنجده قد عبر عن هذه الانتصارات إمــا بإبراز شكل العربة العسكرية التي يتقدمها الجنود وهو ما يمكن مشاهدته علــى الالــواح(ذات الارقام ٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٤١) أو تصوير شكل القارب الذي يحمل عدداً من الجنــود وربمــا كان الملك حاضراً بينهم كما في اللوحان (ذي الرقمين٨–٢٥)، فعلى اللوح (ذو الرقم٢، ٤١) نجد مشهداً لعربة حربية في الحقل الثالث من اللوح الذي كان هذا الجزء منه مفقوداً فتم إكماله بقطعة عثر عليها في أور التي بدت أكبر قليلاً من حجم القطعة المفقودة من هذا اللــوح مــن

---

(١) بارو، اندريه، المصدر السابق، ص١٧٩–١٨٠.

(٢) تعد مسلة النسور من أقدم الشواهد الفنية التي جسدت احداث المعركة التي دارت ما بين جــيش الملــك اياناتم (٢٤٧٠ق.م) حاكم لكش ومدينة أوما وحسمت المعركة لصالح الاول . لمزيد من التفصيل ينظر: الراوي ، هاله عبد الكريم ، المسلات الملكية في العراق القديم ، المصدر السابق،ص٤١–٥١ .

خفاجي إلا أنها – وعلى الرغم من ذلك – جاءت مناسبة جداً له(لوحذو الرقمـــان ٢، ٤١) اذ أمكن من خلال هذه القطعة إكمال الجزء الأسفل المفقود منه، والتي صورت مشـــهداً لعربـــة حربية تجرها الحيواناتفي إشارة إلى عودة الملك منتصراً من المعركة(لوح ذو الـــرقم ٤١)[١]، إذ يظهر في هذا الحقل وفي الأمام رجلاً يحمل ما يشبه رمحاً بيده وهـــو يتقـــدم ثلاثـــة مـــن الحيوانات ربما كانت من الحمير التي تجر العربة الحربية التي يسير خلفها رجـــلان يمســـك الأول بلجام الحيوانات التي تجر العربة بيد وحاملاً رمحاً باليد الأخـــرى، فـــي حـــين حمـــل الشخص الثاني جرة كبيرة بوساطة عصا تتدلى على كتفه (لوح ذو الـــرقمين ٢، ٤١)[٢] وإن المشهد نفسه نجده متكرراً على لوحة (ذات الرقم ٣) التي تعد نسخة طبقة الأصل عنها اللوحة اذ تعود اللوحتان إلى عصر فجر السلالات الثاني (٢٧٥٠-٢٦٠٠ق.م)، فنجد مشهد للعربـــة الحربية متكرراً في الحقل الثالث من هذا اللوح (ذو الرقم ٣) [٣]، كما يتكرر المشهد ذاته على لوح معبد شارا من عصر فجر السلالات الثاني ايضاً الذي تظهر فيه العربة الحربيـــة التـــي تجرها الحيوانات في الحقل الثالث منه إذ يتقدمها رجل محارب في حين يقودها رجل آخر في الخلف(لوح ذو الرقم ٤)[٤]، ويعد مشهد العربة من المشاهد التي حرص نحـــاتو الالـــواحعلى تكرار تنفيذها، إذ يبدو أن هؤلاء النحاتين لم يتعمدوا نسخ هذه الألواح بقدر محـــاولتهم عمـــل صيغ تقليدية ربما كانت حاضرة في أذهانهم سابقاً وهو ما تؤكده المشاهد المنفـــذة وأســـلوب العمل التقليدي الذي لم يختلف عن بعضه إلا قليلاً [٥]، وهو ما عبر عنه اللوح من جوخه الذي لم يكن مكتملاً لكن من الممكن إكمال ما فيه من نقص بمقارنته مع الالواح السابقة إذ تتكـــرر

---

(1) Frankfort, H., The Art and Architecture ,Op.Cit , P.68.

(2) Frankfort, H., and Jacobsen, T., Oriental Institute Discoveries in Iraq, 1933/31, Op.Cit, p.50-54.

(3)Kuhne, H., " Dieweihplatte Des Meranum", Op. Cit, P.121-135.

(4) Frankfort, H., "More Sculpture FromDiyala Region", Op. Cit, P.15-16.

(5) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.49-51.

المشاهد ذاتها عليه، ويطالعنا مشهد العربة الحربية التي يتقدمها حامل الرمح في الحقل الثالث منه(لوحذو الرقم٥)(١).

ومما يمكن ملاحظته أن مشاهد العربات كافة تم التعبير عنها في الحقل الثالث السفلي من اللوح، وأن هذه الأعمال جميعها التي تحدثنا عنها جاءت من مدد زمنية متقاربة من عصر فجر السلالات الثاني وهو ما تؤكده لوحة معبد الاله سين من خفاجي التي صور الحقل الثالث فيها ما تبقى من مشهد رجل يحمل عصا أو رمحاً بيده يتقدم عربة حربية فقد جزؤها الخلفي، ويجرها حماران (لوح ذو الرقم ٧)(٢) .ويمكن القول ان مشهد العربة الحربية هو جزء من مخطط عام اعتمدته الأعمال الفنية لعصر فجر السلالات الثاني الذي لم يكتفِ بمشهد العربة الحربية التي عبرت عن استعراض لاحداث المعارك البرية.

كما صورت الالواح الجدارية(النذرية) مشهد القارب فعلى لوح من تل أجرب وفي الحقل الثالث منهنجد مشهد قارب يسير في الماء حاملاً اربعة جنود يتوسطهم الملك الذي يحمل كأساً بيده تعبيراً عن مظاهر الفرح بالانتصار العسكري، في حين صور الرجال الثلاثة الآخرين وهم يحملون المجاذيف لتسير القارب في النهر اذ ابدع النحات هنا في إبراز تفاصيل البيئةالنهرية بدقة من خلال وجود الأسماك(لوح ذوالرقم٨)(٣) اذ نجح النحات في إعطاء حيوية أكبر للمشهد الاحتفالي ومحاولته الابتعاد عن التجريدية التي امتاز بها عصر ميسليم والاقتراب من الواقع من خلال محاكاة الفنان للبيئة الطبيعية التي تجري فيها الأحداث ومحاولة الخروج عن المألوف وهو ما انعكس على أعماله الأخرى خاصة من المدد اللاحقة من عصر فجر السلالات الثالث ، فعلى لوح من أم العقارب الذي صور الجزء المتبقي منه في الحقل الثالث ما تبقى من رجل جالس داخل قارب حاملاً عصا التجذيف بيده (لوح ذو الرقم ٢٥) (٤)

---

(١)رميض، صلاح سلمان، " دراسة تحليلية للألواح النذرية المكتشفة في موقع جوخة في الفلوجة" ،المصدر السابق، ص٢٤١-٢٤٣.

(٢) بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، ص٦٤.

(3) Erlenmeyer – H. M. L. , and Basel- Erlenmeyer", Cerrilden
- Darstellungen Auf Alt Orientalisehen and AgaischenSiegeln.II".Op.Cit P. 323-328.

(٤) عريبي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب للموسمين الثالث والرابع ٢٠٠١-٢٠٠٢"، المصدر السابق، ص٢٤٢-٢٦٠.

الذي يعد مشابهاً في أسلوبه وتقنيته للكثير من الواح هذا العصر، الأمر الذي يشير إلى ذلــك التواصل الفكري بين فناني العصر مما جعله يمتاز بإطار خاص ميزه من عصـــور أخـــرى لاحقة، وهو ما يؤكده استبدال مشهد العربة الحربية بمشهد القارب الذي ربما يشير إلى تطور أساليب القتال والمعارك التي كانت تجري في بيئات مختلفة، فلربما عبر مشهد القـــارب عـــن موقع حدث المعركة التي جرت على الضفة الغربية لنهر دجلة أو وراء نهر الفـــرات، وقـــد يكون استعمال القارب هنا بوصفه جزءاً من احتفال ديني طقوسي يرتبط باحتفالات رأس السنة الجديدة إذ يرمز القارب هنا إلى رحلة الالهة في القارب إلى بيت القربان كونـــه جـــزءاً مـــن الطقوس الدينية التي كانت تجري في عدة مدن وبالأسلوب ذاته(١).

سادساً– مشاهد المصارعة:

جسد فنانو العراق القديم مشاهد المصارعة في اعمالهم الفنية ومنها المنحوتات، وكـــان في تنفيذهم لها يشكل فكرة رمزية تعبر عن الصراع بين قوى الخير والشر والحياة والمـــوت أولاً، فضلاً عن كونها مثلت مشاهد تذكارية نابعة من حـــدث أســـطوري – تـــاريخي ثانيـــاً ،فصورت بعضاً من هذه الأفكار ، ومنها لوحة من مدينة خفاجي من معبد الآلهسين التي جاء الحقل الثالث منها مفقوداً جزءه الأيمن(لوح ذو الرقم ١)وتم استكمالهبقطعة أخرى عثر عليها في الطبقة الرابعة منالمعبد ذاته ضمن مشهد للمصارعة بين رجلين عـــاريين بشـــعر طويـــل تتوسطهما كتابات مسمارية (لوحذو الرقم ٤٠–أ) وهو مشهد تكميلي يتـــزامن مـــع المشـــاهد الفنيةالأخرى الموجودة على اللوح، التي عبرت عن المظاهر الاحتفالية المرافقة للحدث وقـــد وفق النحات في التعبير عن مشهد المصارعة وإكمال عناصره من خلال حركة المصـــارعين العفوية والثياب الرياضية التي اقتصرت على لباس قصير يلتف حول الساقين مثبـــت بحـــزام عريض يشابه كثيراً ما يرتديه المصارعون في وقتنا الحاضر، ويبدو أن حامل العصا هنا لـــم يكن سوى الحكم الذي يدير مجريات النزال(لوح ذو الرقم ٤٠–ب)(٢).

---

(1) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.45.

(2) Bose, J, Ringkam of – Darstellungen in FruhdynestischerZeit, Op.Cit, p.31.

وعلى لوحاخر من معبد ننتوفي خفاجي (لوح ذو الرقم ٢٨) جسد المشهد المنفذ فـــي الحقل الاخير منه مشهد مصارعة ، تم تناوله بشكل تصويري متتابع ابتداءً بشخصين يستعدان للمصارعة وتشابكهما بالايدي والصراع المستمر حتى انتصار احدهما على الاخــر [١] وهــو لوح في ظاهره يعبر عن اجواء الفرح المرافقة للاحتفالات المقامة في المدينة، لكنه قد يعبــر عن فكرة الصراع الاسطوري بين انكيدووكلكامش[٢] ومحاولتهما التغلب على بعضهما وهو ما تسعى اليه فكرة المصارعة، فضلاً عن الصراع بين الخير والشر [٣] فكان النحات موفقاً فـــي ابراز التشريحات العضلية للمصارعينالذين اكتفوابالملابس ذاتها على **(اللوح ذو الرقم ٤٠-ب)** كما كان اسلوب التجسيد المتتابع لاحداث النزال تعبير واضح على مدى محاولة النحات ادخال الحيوية في العمل واخراجه عن الرتابة الموجودة في كثير من الاعمال السابقة .

وعلى لوحهاخرى جسدت فكرة الصراع بين الخير والشر، بطريقة تصويرية مختلفة إذ صورت الصراع بين الإنسان والحيوان وهو مشهد معروف منذ عهود سابقة لكن ما ميزه هو أسلوب العرض الجديد الذي اتبعه الفنان باعتماده على ترتيب اللوحة وفق مشهد واحد يـــدور حول الثقب المركزي المربع بأسلوب فريد [٤]، فضم المشهد بطلاً سومرياً مرتدياًثياباًتقليديـــة يتجه برأسه نحو اليمين إذ تمركز في أعلى اللوح فاتحاً يديه الاثنتين باتجاه أسدين متمركـــزين على جانبيه بشكل يمتد فيه جسديهما حول الثقب المركزي للوح وصولاً إلى ثـــورين واقفـــين على جانبي نبات أو شجرة صغيرة [٥]**(لوح ذو الرقم ٩)**، ويبدو أن فكـــرة البطـــل والأســـود

---

(١)بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق،ص٦٧ .

(٢) هو خامس ملوك سلالة الوركاء الاولى نسجت حوله الاساطير التي تحدثت عن ســعيه للحصـــول علـــى الخلود وقهر الموت وكانت علاقته بصديقه انكيدوا من اكثر الموضوعات المنفذه على الاعمال الفنيـــة . للمزيد حول اسطورة كلكامش وظهورها في الفن العراقي القديم ينظر :

-Green, A., Myths In Mesopotamian Art, Cuneiform Monographs ,7, Sumerian Gods And Their Representations, Groningen,1997,p.137-138 .

(3)Frankfort ,H. , More sculpture from The Diyala Region ,Op .Cit ,P. 12-15

(4) Hansen, D. p. , " New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit P. 135.

(5) Hansen, D. P. , "The Temple of InannaQueen of Heaven At Nippur", Op.Cit , p.80-82.

والثيران هو أسلوب متناسق مع فنون عصر فجر السلالات الثـــاني[1]، الـــذي تنـــاول فكـــرة الصراع بين الإنسان والحيوان، أو بين الحيوانات أنفسهم بوصفها وسيلة للتعبير عن الصراع بين الخير والشر [2]، وهو ما يؤكده لوح معبد أنانا (عشتار) في نفر (نيبور) إذ ان ما تبقى من هذا اللوح المهشم صور في حقله العلوي مشهداً لأسد يهاجم ثوراً واضعاً كفه الأيمـــن علـــى رقبته ومنحنياً أمام قوة الأسد محاولة منه للدفاع عن نفسه بوساطة قرونه ويعلو هذا المشـــهد هلالاً نحت فوق الثور مباشرة، ويبدو أن هذا الصراع كان يـــتم بحضـــور أحـــد الآلهـــة [3] ومباركتها (لوح ذوالرقم ١٠)[4]،وعلى لوح مهشم من معبد شارا في تل أجرب الذي صـــور ما تبقى من الحقل الثالث منه مشاهدعقائدية واضحة في شكل الأسد الذي يهاجم بقرة أو ثـــوراً يقف الى جانبهم في الجهة اليسرى رجل لم يظهر من جسمه شيئٌ سوى الرأس والقدم ، ربما كان شخصية أسطورية تقوم بأبعاد الأسد بوساطة رمح لا يظهر إلا جزؤه العلوي فقط (لـــوح ذو الرقم ٦)وربما كان في هذا تعبيرٌ عن الصراع ما بين قوى الخير و الشر ومساندة الإنسان لقوى الخير، ومن المحتمل أن هذا المشهد تحديداً قد يقدم مفهوماً جديداً مفاده ان الانسان يسعى

---

(1) Hansen, D. P. , " New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, P. 160-161.

(٢) هناك مشهد فني منفذ على واجهة قيثارة كشف عنها في مدينة أور تمثل مجموعة من الحيوانـــات التـــي مثلت جوقة موسيقية ، وربما كان الرجل الممسك بثورين في الأعلى هو كلكامش وصراعه الذي خاضه ضد قوى الشر وهو عمل جاءنا من النصف الأول من الألف الثالث ق.م. (الشكل ١٥)

لمزيد من التفاصيل ينظر: مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٥٢.

(3) Hansen, D. P. , " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit, P. 153.

(٤) ان المشهد المنفذ على هذا اللوح يتوافق بشكل كبير مع فنون عصر فجر السلالات الثاني ولاســـيما عنـــد مقارنته مع أعمال مشابهة له من موقعي فارا وديالى ، وخاصة أسلوب تصوير الأسد وإبـــراز تفاصـــيل جسمه بشكل يتماثل مع تصوير الأسود على مشاهد الأختام الاسطوانية من عصر فجر السلالات الثـــاني (الشكل١٧)مثل هذا الختم مشهد أسد يفرز مخالبه في رقبة حيوان وهو ختم من عصر فجـــر الســـلالات الثاني، بلغت قياساته ٢,٥× ١,٧ سم. لمزيد من الاطلاع ينظر:

رشيد، صبحي أنور، فن الاختام الاسطوانية ،المصدر السابق، ص٤٥. و ينظر: Frankfort, H., "More Sculpture From Diyala Region", Op. Cit, P.15

الى حماية قطيعه والدفاع عنه وهو من الموضوعات الفنيـــة الشـــائعة علىمشـــاهد الأختـــام الأسطوانية (الشكل١٦) (١).

وربما ابتعدت مشاهد الصراع المنفذة على الالواح الجدارية(النذرية) عن الاستعمال في الفن ذي الطابع الديني إلى مجرد مشاهد زخرفية أي للزينة حصـــراً شـــأنها شـــأن الأنمـــاط الهندسية المختلفة وتصاميم النباتات والحيوانات المختلفة، الذي أبعدها كثيـــراً عـــن معناهـــا الأصلي المرتبط بفكرة دينية وهو ما يمكن ملاحظته على كثير من قطع الأثاث والمزهريـــات الحجرية التي جاءت من عصور لاحقة (٢).

سابعاً- مشاهد الحيوانات:

تنوعت مضامين نحت الحيوانات على سطوح الالواح الجدارية(النذرية)بصور مختلفة فنجدها مرتبطة بفكرة الصراع اولاً ، فضلاً عن تقديمها بوصفها قـــرابين الـــى الآلهـــة فـــي المناسبات والاحتفالات ثانياً(٣)،وصورت الحيوانات كرموز للآلهة التي عبدها السكان ثالثا (٤) واخيراً ظهرت وهيتجر العربات الملكية(٥)، وصورت الحمير دوماً وهي تجرها آنذاك إذ لـــم تكن الخيول قد استعملت بعد في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ بلاد الرافدين، كذلك شهد فن نحت الالواح صوراً جديدة لتوظيف استعمال مشاهد الحيوانات عليها، إذ اســـتعملت بوصـــفها وسيلة تزيينه حاول الفنان فيها التقرب من بيئته الطبيعية من خلال تصوير الحيوانـــات فـــي الطبيعة وفي أوضاعٍ مختلفة، فعلى لوح من المعبد البيضوي قـــدم النحـــات تجســـيداً جمـــيلا لمجموعة من الحيوانات عرضت للمرة الأولى في ثلاثة حقول متتالية جسدت هيئة غزلان في الحقل العلوي، وماعز في الحقل الوسطي، و العجول في الحقل السفلي وربما كان هذا اللـــوح

---

(١) مثل هذا المشهد موضوع حماية القطيع من الحيوانات المفترسة وهو من المشاهد الشـــائعة علـــى أختـــام عصر فجر السلالات، وهو ختم من أور بلغت أبعاده ٥× ٧,٨ سم.

لمزيد من التفاصيل ينظر: رشيد، صبحي أنور،فن الاختام الاسطوانية،المصدر السابق، ص٤٦-٤٧.

(2) Frankfort, H., "More Sculpture FromDiyala Region ", Op. Cit, P.15.

(٣)للاطلاع على مشاهد تقديم القرابين ينظر: ص٦٢-٦٤ من الفصل.

(٤) للاطلاع على إستخدام الحيوانات كرموز للالهه ينظر: ص٥٠-٥٢ من الفصل .

(٥) للاطلاع على مشاهد العربات الحربية ينظر: ص٦٤-٦٧ من الفصل .

مطعماًبالأحجار الكريمة وهو مايعكسهأسلوب النحت الغائر المستعمل فيه الذي اخرج الأشكال عن أرضياتها بشكل واضح (لوحذو الرقم ٢٩)[١]وقدقدمها بـأروع صـورها وهـي تعتنـي برضيعها الصغير علىلوح من جوخه إذ عرض الحقل الثاني منـه وعلـى جانبيـه الأيمـن والأيسر اللذين يفصل بينهما الثقب المركزي الدائري تمثيلاً جميلاً لمشهد بقرة مع عجلها الذي جسده الفنان وهو يقترب من أمه راضعاً من ثديها بشكل حركي مؤثر يقترب بشكل رائع مـن الواقعية التي تمثلت في حركة أطراف الرضيع الذي أثنى أطرافه الأمامية إلى الأرض بشـكل عفوي كي يساعده ذلك على الرضاعة ، الأمر الذي يؤكد براعة الفنان في الخروج عن إطار التجريدية التقليدي المتبع في ألواح خفاجي وتل أسمر(لوحذو الرقم ٥)[٢]، كما سـعى الفنـان آنذاك الى استخدام مشاهد الحيوانات بوصفها أسلوباًلملأ الفراغ في اللوح سداً للنقص الحاصل في تفاصيل المشهد الفني المعروض عليه ربما لبساطتهوهو مـاعبرت عنـه الالـواح (ذات الارقام ٧، ٨، ١٢، ٢٥)التي قدمت مشاهد الحيوانات وهي تتجول في بيئتها الطبيعيـة بـين الأشجار والنباتات فنجد كبشين مضطجعين بين الأشجار على جانبي الحقـل الثـاني الأيمـن والأيسر من اللوحومشهد العجل والثور في الحقل الثالث منه فنجد أن ترتيب المشهد البسـيط والخالي من تفاصيل أخرى طغى على الوظيفـة السـردية للحـدث فاختفـت الكثيـر مـن مظاهرالاحتفالات والعربات وغيرها التي عهدناها (لوح ذو الرقم ١٢)[٣]، وهو ما بينتـه لنـا لوحة من معبد الاله سين في خفاجي التي صورت في حقلها الثاني وعلى جانبيه أيضاً غزالين جسدهما النحات وهما يأكلان من أغصان الأشجار (لوح ذو الرقم ٧)[٤]، كذلك صور زوجـاً من العجول وهي تهم بالنهوض على اللوح (الرقم ٨)[٥]، ولوح من أم العقارب صـور فـي الحقل الثاني منه ثوراً كبيراً يرتكز على إحدى ركبتيه هامـاً بـالنهوض يعلوهشـكل طـائر

([1])FrankFort. H., " Sculpture Of The Third Millennium", Op. Cit, P.79

([2]) Frankfort, H., "More Sculpture FromDiyala", Op. Cit, P.15-16.

([3]) Frankfort, H., "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit, P.43.

([٤])بصمه جي ،فرج ، "الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي" ، المصدر السابق، ص٦٤ .

([5])Erlenmeyer – H. M. L. , and Basel- Erlenmeyer", Cerrilden
- Darstellungen ".Op. Cit, P. 323-328.

صغير(لوحذو الرقم ٢٥)[١] ، كما جسدت السمكة في الحقل الثاني من لوحتضمن مشهد لصياد يحمل على رأسه سلة وشبكة التي ارتفعت يده اليمنى للإمساك بهما ،أما اليسرى فقد أمسكت بعصا يمدها إلى كتفه عُلِّقت فيها سمكة كبيرة ويعد هذا المشهد نادراً بين مشاهد الالواح ربما لمجيئها من العهد الأكدي وهي مرحلة تختلف بطابعها المتحرر من ذلك الفكر الديني الذي سيطر على الأعمال الفنية في المدد السومرية السابقة فحاول الفنان فيه كسر الجمود والتكرار الذي اعتدناه ومحاولته الخروج عليه بإدخال أفكار جديدة مستوحاة من حياة الفرد العادي في المجتمع مما يخلق نوعاً من التواصل ما بين الفنان ومجتمعه وبيئته التي يعيش فيها(لوح ذو الرقم ٣١) [٢].

كما زينت الحيوانات اللوحذو (الرقم ١١) [٣]بالكامل بأسلوب غريب ومختلف عن غيره من الألواح حتى انها اتخذت طابعاً عشوائياً غير منظم في العرض سواء في شكل السمكة في اعلى اللوح التي تعبر عن رمز من رموز الإله انكي إله الماءفي المعتقد العراقي القديم التي ترمز الى الحكمة ايضاً[٤]، ام صور تحت كرسي الشخص الجالس إلى اليسار كلب صغير، وقد نحت شكل حيوان آخر وقف على قائمتيه الخلفيتين الذي ربما كان عجلاً أو غزالاً وخلف ظهره مباشرة هناك رأس أسد ربما كان وجوده مجرد حافزٍ حركي قصد به مهاجمة العجل الواقف أمامه، أما الحقل الثاني فما تبقى منه أظهر غزالاً منحنياً على قائمتيه الأماميتين، ويبدو ان هناك غزالاً آخر قد نحت في الجانب الأيمن من الحقل لم يتبقَ منه سوى القرون فقط [٥]، وأن ما يميز هذا اللوح هو قدرة الفنان على إبراز التفاصيل الدقيقة للأشكال المنفذة على المشهد وخاصة إبرازه لتفاصيل حراشف السمكة والتفصيلات العضليةللحيوانات وهو أسلوب غريب لكنه الأسلوب الذي عرفت به الأعمال الفنية التي وصلتمن مدينة نفر(نيبور) وكانت ذات طابع محلي اختلف عن باقي الالواح الجدارية(النذرية) الأخرى التي كشف عنها

---

(١) عربي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب"، المصدر السابق، ص٢٦٠.

(2)Crawford, H., Op.Cit, P.162

(3)Hansen, D.P. , "New Votive plaques From Nippur",Op.Cit , P. 154.

(4)GSAM,P.82 .

(5)Hansen, D. p. , "New Votive plaques From Nippur", Op.Cit, P. 154.

من المدينةنفسها التي قد تكون وضعت من قبل حكام مدن سومرية أخرى فطغى عليها الطابع السومري العام المعروف باستثناء هذا اللوح الذي قد يكون وضع من قبل أحد الحكام المحليين في نفر نفسها(لوحذو الرقم١١)[١].

ومما تقدم نجد ان الفنان حاول توظيف مشاهد الحيوانات التي كانت معروفـــة انـــذاك بصيغ وأساليب مختلفة واستخدامه لأكثر من عنصر واحد في المشهد الفني ومحاولة المـــزج بين الأشكال الحركية المختلفة وهوما سعى اليه الكثير من النحاتين بإدخالهملأفكار جديـــدة أو حتى تفاصيل بسيطة وصغيرة على هذه الاعمال.

ثامناً- مشاهد الفرق الموسيقية :

أظهرت التنقيبات الاثاريةالتي اجريت في بلاد الرافدين أعداد كبيرة مـــن المنحوتـــات والرسوم الجدارية وألاختام الاسطوانية التي صورت أشكالاً مختلفة من الآلات الموسيقية التي كانت مرافقة للسكان في مختلف جوانب حياتهم مما ساعد على تكوين صورة واضـــحة عـــن الموسيقى وأهميتها في حياة العراقيين القدماء اذ رافقتهم في الطقوس والشعائر الدينيـــة فـــي المعابد وأثناء الاحتفالات بأعياد رأس السنة والزواج المقدس، فضلاً عن المعارك والحـــروب والانتصارات العسكرية على الأعداء[٢].

وتعد الالواح الجدارية(النذرية) واحدة من الشواهد الأثرية التي قدمت صورة واضـــحة عن الموسيقى ودورها في حياة السكان من خلال مشاهد الفرق الموســـيقية الـــذين صـــورهم النحات عليها وهم يحملون أنواعاً مختلفة من هذه الآلات ، وقد ساعدت النصوص المسمارية كثيراً في تقديم صورة واضحة عنهم ودورهم في المناسبات، فضلاً عن عزفهم في القصـــور الملكية، ويبدو على وفق ما ورد في النصوص أن غالبيتهم كانوا من كهنة المعابد ورجالهـــا، فضلاً عن بعض الموسيقيين الذين مارسوا العزف والغناء من العامة كان يتم استدعاؤهم فـــي المناسبات للمشاركة فيها[٣].

([1]) Ibid , P. 162-163.

([٢]) رشيد، صبحي أنور،" الموسيقى "، حضارة العراق، ج٤، بغداد ، ١٩٨٥، ص٤٠٦-٤٠٧.

([٣]) المصدر نفسه ، ص٤١٣-٤١٤.

إن أقدم الصور لهؤلاء العازفين وآلاتهم الموسيقية جاءتنامن منطقة خفـــاجي، فعلـــى اللوح ذو(الرقم ١) قدم لنا النحات صورة لأقدم المغنيين والعازفين ممثلة بشخصين قد احـــتلا الجانب الأيسر من الحقل الثالث الذي فقد جزؤه الايمن وتم استكماله بقطعه أخـــرى صـــورت مشهد مصارعة مع حكم يراقب النزال(لوح ذو الرقم٤٠–أ)فـــأعطى صـــورة واضـــحةللفرقة الموسيقية التي ترافق مشهد المصارعة (لوح ذو الرقم ٤٠–ب)[١] اذ جسد المشـــهد عـــازفين حمل أحدهما آلة موسيقية بيده وهي الــ(بالاك) السومرية التي يقابلها كلمة (الجنـــك) [٢] فـــي حين ضم الآخر يديه إلى صدره رافعاً رأسه قليلاً إلى الأعلى ويبدو أنه المغني المرافق لهـــذا العازف، إذ غالباً ما رافق الغناء والعزف الألعاب الرياضية في بلاد الرافـــدين التـــي عـــدت الموسيقى مرافقاً أساساً ومصاحباً لها ولاسيما وأن الموسيقى كانت المرافق الأســـاس تحديـــداً للعبتي المصارعة والملاكمة اللتين عرفهما سكان بلاد الرافدين[٣]، كمـــا رافقـــت الموســـيقى والغناء الاحتفالات الملكية ، وكان العازفون من الشخصيات المهمة التي تتواجـــد فـــي هـــذه الاحتفالات وفي القصور الملكية وهو ما أكدته (الالواح ذات الارقـــام ٢، ٣، ٤، ٧، ٨، ١٣) التي صورت لنا عازف الموسيقى متواجداً في الحقل العلوي منها فكان أحد الشخصيات التـــي ركز الفنان السومري على إبرازها في نحته للأشكال عليها، وتحديداً في هذا الحقل الذي جسد لنا دوماً الملك والملكة والخدم وأحد العازفين الذين كان حضورهم في الاحتفال ركنـــاً أساســـاً فيه، إذ كان هؤلاء العازفون غالباً من رجال الدين الذين توارثوا هذه المهنة عن آبائهم ، وهم من صنف عازفي الألحان السارة وعرفوا بـــ(نار) السومرية و(نارو) بالاكدية وهـــم الـــذين

([1]) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.49-50

لمزيد من التفصيل حول الآلات الموسيقية وما جاء من أشعار وقصائد سومرية تغنت بواسطتها ينظر:

Jacobsen, T. , The Harps That once..Sumerian poetry in Translation, London, 1987.

(٢) الجنك: وهي كلمة فارسية دالة على الآلة الوترية المسماة بالإنكليزية هارب (Harp) وهي تتـــألف فـــي شكلها الأول من صندوق صوتي مقوس ورقبة تخرج منه أوتار تنزل من الرقبة إلى وجـــه الصـــندوق الصوتي بصورة طولية متعامدة عليه تقريباً بعكس أوتار العود أو الكنارة إذ تكون أوتارها موازية لوجه الصندوق الصوتي، وإن أقدم أشكال هذه الآلة وأولها هو (الجنك) المنحني أو المقوس الذي اتخـــذ شـــكل قوس الرماية وتطور عنه، لمزيد من التفصيل ينظر:

رشيد، صبحي أنور، الموسيقى في العراق القديم ، بغداد، ١٩٨٨، ص١٣٩.

(٣) رشيد، صبحي أنور، " الموسيقى"، المصدر السابق، ص٤٤٣.

يتولون عزف الألحان السارة في المناسبات [١]، وربما كان العازفون من الموسيقيين الملكيين الذين يعملون في قصر الملك [٢]وهم من عازفي الألحان السارة أيضاً وذلــك نظــراً لطبيعــة الحدث السعيد الذي تبرزه هذه الالواح التي يظهر عليها عازف الــ(بالاك) ولا يمكن تحديــد أي العازفين هم ؛ وذلك لعدم معرفتنا بموقع الاحتفال تحديداً أكانقد تم في القصر الملكي أم في المعبد؟.

ولم يقتصر العزف على الرجال فقط بل أثبتت الالواح الجدارية(النذريــة) أن النســاء أيضاً شاركنَ في العزف على الآلات الموسيقية إذ احتلت المرأة المناصب الموسيقية[٣] نفســها التي شغلها الموسيقيون من كهنة المعابد والقصر الملكي لذا نجدها متواجدة على المنحوتــات المختلفة ومنذ أقدم العصور، فقد شغلت النساء منصب كاهنة الــ(الكالا) والــــ(نار)[٤]،فعلــى لوحمن نفر (نيبور)تظهر مشاركة في الاحتفال أمام الملك والملكة في الحقل العلوي حاملة آلة

---

(١) عرفت بلاد الرافدين ثلاثة أنواع من عازفي الألحان السارة وهم الــ نار– كال أي الكاهن الكبيــر وهــو الموسيقي الأول، والــ(نار) أي الكاهن الموسيقي من الدرجة الثانية والــ نار– تور وهو الكاهن الصغير والموسيقي المبتدئ أي طالب الموسيقى.

للمزيد ينظر: رشيد، صبحي أنور، " الموسيقى"، المصدر السابق، ص٤١٤.

(٢) يقسم هؤلاء الموسيقيون أيضاً على عازفي الألحان الحزينة وعرفوا بــكالا لوكال وعازفي الألحان السارة الذين أُطلق عليهم بــ نار لوكال.

ينظر حول ذلك: المصدر نفسه، ص٤١٤-٤١٥.

وحول كهنة الــ(الكال)، عازفي الألحان الحزينة ينظر:

مجيد، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق، ص٩١-١٠٢.

(٣)وهو ما أكدته مشاهد الأختام الاسطوانية من أور التي صورت لنا مشاهد نساء عازفات ومغنيات (الشــكل ١٨).

حول ذلك ينظر: بارو ،اندريه ، بلاد أشور ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتــي، بغــداد ١٩٨٠، ص٣٢١-٣٢٣ .

(٤)شاركت النساء في العزف على الآلات الموسيقية وفي المناسبات كافة ســوء الدينيــة منهــا أم الأعيــاد والاحتفالات الخاصة وفي الألعاب الرياضية والمهرجانات، وشاركت ايضاً في الفرق الموســيقية التــي كانت ترافق الحملات العسكرية في العصور الآشورية.

ينظر: رشيد، صبحي، أنور، "الموسيقى"، المصدر السابق، ص٤٢١.

(الكنارة) القيثارة [١]مرتدية زيها الرسمي وقد رفعت شعرها إلى الأعلى وتوسطت المشهد بين الملك والملكة(لوح ذو الرقم ١٣)[٢]، الأمر الذي يؤكد أهمية مكانتها ودورها في الحفل تماماً كباقي العازفين والمغنيين من الرجال، فظهرت معهم جنباً إلى جنب في المشاهد الفنية المختلفة وحظيت بالمناصب الموسيقية ذاتها وربما كانت مكانتها أكبر، ولاسيما وأن الملوك كانوا قد ألحقوا بناتهم كعازفات في المعابد كما فعلت حفيدة نرام – سين التي كانت تمارس العزف في معبد إله القمر في تلو[٣].

تاسعاً– الملابس والأزياء:

من خلال تحليل المشاهد الفنية المنفذة على سطح الالواح الجدارية(النذرية) يمكن ان نكون فكرة عن طبقات المجتمع آنذاك وماعكسته لنا الأزياء التي ارتداها ابناؤها بمختلف طبقاتهم الاجتماعية فنجد اختلافات ما بين ملابس الملوك والكهنة والخدم، فضلاً عن اختلافها لدى النساء عنها لدى الرجال إلا أنها بصورة عامة كانت لها سمات معينة تجمعها ولا تختلف كثيراً ولاسيما في العصور السومرية التي جاءت منها غالبية هذه الالواح، اذ صورت الملابس التي ارتداها الأشخاص عليها فكانت ملابس الرجال مقتصرة على التنورة السومرية التقليدية المزينةبالشراشب التي تغطي وسط الجسم وأعلى الفخذين، في حين اختلفت في طولها اما أعلى الركبة أو أسفلها وكانت أحيانا خالية منها أو اقتصر وجودها على الجزء الأسفل من التنورة ، وقد تكون هذه الشراشب أو الطيات تغطي الملبس بالكامل[٤]،وهو ما نشاهده على (الالواح ذات الارقام ١،٢، ٣، ٤، ٤٠–ب)[٥]، التي جاءتنا من خفاجي، وعلى الرغم من أن

([١])الكنارة: وهي كناروم (Kinnarum) بالبابلية وعرف السومريون استعمالها منذ نهاية عصر جمدة نصر وعرفت الكنارة السومرية بصندوقها الصوتي الذي يشبه الحيوان، ينتهي برأس حيوان صغير (ثور) استمر استعمالها في العصور اللاحقة ومن أشهر الكنارات تلك الكنارة الذهبية المكتشفة من المقبرة الملكية في أور (٢٤٥٠ ق.م)، ولا زال استعمالها مستمراً حتى عصرنا الحالي إذ تعرف بالسمسمية او الطنبورة، ينظر: رشيد، صبحي أنور، " الموسيقى"، المصدر السابق، ص٤٢٦–٤٢٧.

([2]) Black, J.and Others, Op.Cit, P.40-42.

([٣]) رشيد، صبحي أنور، "الموسيقى"، المصدر السابق، ص٤١٨.

([٤])الجادر، وليد، "الأزياء والأثاث" ، حضارة العراق، ج٤، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٢٤–٣٢٥.

([٥]) المصدر نفسه .

الملابس هنا متشابهة من حيث الطراز فلا نجد اختلافاً بين ملابس الملك والشخصيات الأخرى على اللوح ومن حيث طول التنورة وكيفية تكوين الطيات فيها [١]، إلا أنها لا بد من أن تكون مختلفة من حيث الألوان[٢]ومادة الصنع اذ يعد الكتان من أبرز الأقمشة التي استعملت في العصر السومري وكان استعماله في البداية مقتصراً على ملابس تماثيل الآلهة والحكام وبعض الكهنة، كما استعمل الصوف الملون في عمل الملابس مخلوطاً مع الكتان ويمكن القول إن الملابس السومرية اتسمت هنابنوع من التقشف ، وربما كان لذلك علاقة بنظرة السومريين الدينية [٣] .

أما بالنسبة إلى النساء فكانت الوزرة السومرية الطويلة التي تكشف عن الكتف والذراع اليمنى وهو ما صورته (الالواحذات الارقام ١، ٣، ٤، ١٢، ٣٠) كما كانت أحياناً تلف بعباءة طويلة ترتديها الملكة لتغطي أحد الكتفين فقط وهو ماجسدته(الالواح ذات الارقام ١، ٢، ٦، ١٣)[٤]، إذ ظلت الملابس معبرة عن المدة الزمنية التي جاءت منها ومرتبطة بتلك الأساليب التقليدية للثياب على وفق الطراز السائد آنذاك، الذي لم يختلف في العصور السومرية الثلاثة إلا ما ندر، كما اختلف طراز الملابس من مدينة إلى أخرى فعلى اللوح(الرقم ١١)من نفر(نيبور) الذي يطالعنا بأسلوب مختلف من الملابس وهو ما لم نعهده على مشاهد الالواح الجدارية(النذرية) فصورت الشخصيات هنا وهي ترتدي ثياباً طويلة ذات

([1]) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.44-51.

([٢]) عرف حرفيو العراق القديم استخدام الالوان في صبغ الاقمشة المستخدمة وتحديدا الصوف الذي عرف بالوانه الطبيعية الابيض والاسود والبني والرمادي وكان الصوف المصبوغ غالياً جدا اذ عرف العراقيون الالوان السبعة وكيفية استخراجها كـ اللون الازرق والاصفر والاحمر والارجواني كما عرفوا كيفية خلط الالوان لاستخراج لون جديد . للمزيد ينظر :

ليفي، مارتن ، المصدر السابق، ص١٤٥-١٥٦ .

([٣])الجادر، وليد، " الأزياء والأثاث"، المصدر السابق، ص٣٤٠-٣٤١.

([4]) Hansen, D. P. , "New Votive plaques From Nippur", Op. Cit, P. 162.

- اظهرت لنا معاول المنقبين عدداً من المنحوتات المجسمة لنساء يرتدون الملابس السومرية التقليدية والمكونة من الوزرة السومرية الطويلة التي تكشف عن الكتف والذراع اليمنى وهو ما ساد تماثيل النساء المكتشفة من تل أسمر وخفاجي(الشكل ١٩) حول ذلك ينظر:

- Frankfort, H., "Sculpture of the Third Millennium", Op. Cit, P.31-50.

طيات طولية وفيها ثنية عند الخصر كاشفة عن الرجل اليسرى وهو ما نـــراه بوضـــوح فـــي ملابس حامل المروحة أو الراية كذلك الأمر بالنسبة للقبعات الطويلة المسطحة التي يرتـــديها الأشخاص على المشهد التي تعد نادرة في هذه المدة اذ اكتفى ملوكها بحلق رؤوسهم أو تـــرك الشعر طويلاً مسترسلاً(١)،ولا يفوتنا أن نشير إلى أن نفر امتـــازت بأســـلوبها الخـــاص بفـــن النحتوبصبغة محلية انعكست على أعمالها الفنيـــة لتميزهـــا منالأعمـــالالأخرى ذات الطـــابع السومري التقليدي (٢)، مما جعل اللوح ذو (الرقم ١١) حالة مميـــزة وفريـــدة بـــين الألـــواح السومرية من هذه المدة خاصة وأن نفر(نيبور) كانت قد احتلت مكانة مهمة بين مدارس فـــن النحت في جنوب بلاد الرافدين بما قدمته من توجهات أسلوبية جديدة(٣)،وعلى لوح اخر مـــن مدينة أور أيضاً(لوح ذو الرقم ٢٢) الذي يظهر عليه الإله مرتدياً أيضاً التنـــورة الفضفاضـــة الطويلة لكن من دون طيات، أما بقية الكهنة على اللوحة والشخصيات فنجد ثلاثاً من الكاهنات اللواتي صورهن النحات وهن يرتدين العباءات الطويلة ويضعن عصابات رأس تتدلى منهـــا ظفيرة (غديره) جانبية، وفي الحقل السفلي صور امرأتين ترتديان اللباس الطويل ذاتـــه لكنـــه يغطي الكتف الايمن ويترك الايسر عارياً (٤)، والرداء ذاته الذي ترتديه الآلهـــة فـــي طقـــس السكب المقدس على اللوح ذو (الرقم ٢١)(٥)وهو الطراز الذي ساد هـــذا العصـــروعلىلوحة

---

(1)Hansen, D. P. , "New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, p.153 .

إلا أن المشهد في لوح نيبور هو مشهد احتفالي طقوسي وهذا النوع من الملابس نجده في العصور اللاحقـــة ولاسيما في العصور الآشورية ممثلة بملابس رجال الدين في المعابد الآشورية (الشكل٢٠) إذ نلاحظ هنا مدى التقارب الكبير في شكل الملابس على الرغم من التطور الذي نراه طبعاً على تفاصـــيل الملابـــس الآشورية إلا أن التشابه كبير بين الاثنين ، وربما كان السبب في ذلك هو عائدية هذا اللوح إلى أصـــول غربية وليست سومرية وهو ما تؤكده الملامح الخشنة للوجوه لمزيد من الاطلاع ينظر:

مظلوم، طارق، الأزياء الآشورية، بغداد ، ١٩٧١، ص٧١.

(٢) تقودنا هذه اللوحة الجدارية النذرية إلى الأعمال الفنية من ماري التي تُظهر نمطاً من الملابس هو نفســـه تقريباً على هذا اللوح كما تنقلنا أيضاً إلى الأعمال الفنية في شمشاره التي نجد فيها الأسلوب ذاته.

للمزيد ينظر: عكاشة، ثروت، المصدر السابق، ص٢٢٤.

(3) Hansen, D. P., " New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, P. 162.

(٤) مجيد ، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم ،المصدر السابق، ص١٥٦.

(5)Amiet , P. and Others, Op. Cit, P.104.

أخرى من مدينة نيبور(نفر) التي امتازت بطابعها الديني الطقوسي فكانت الآلهة والكهنة هــم الممثلون في الاعمال الفنية فنجد الآلهة قد نحتت مرتدية التاج المقرن والمئزر الطويل علــى شكل التنورة السومرية التقليدية لكنه يلف الجسد كقطعة قماش كما في اللــوح ذو(الــرقم ٢٣) الذي لا تختلف فيه ملابس الكهنة عن الإله في الحقل السفلي[١].

أما على الالواح من مدينة لكش نجد الملك اورنانشــه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م ومرافقيــه يرتدون التنورة السومرية التقليدية ذاتها، إلا أن طياتها كانت تتجه نحو الأسفل بعــدة طبقــات (الالواح ذات الارقام ١٤، ١٥، ١٦، ٢٠)، باستثناء الشخص الواقف يمين اورنانشــه٢٥٢٠-٢٤٨٩ ق.م (لوح ذو الرقم ١٤) الذي يرتدي غطاء رأس ذا طيات ومئزراً ســومرياً يغطــي كتفه الأيسر وربما كان هذا كاهنا أو شخصاً مسؤولاً عن بناء معبد الاله ننكرسو، كذلك الأمر بالنسبة للوحة الكاهن دودو (الرقم ١٩) واللوح ذو (الرقم٢٦) الذي صور شخصــيين أثنــين يرتدي أحدهما التنورة السومرية مكشوفة الصدر، في حين ارتدى الثاني المئــزر الســومري الطويل ذا عدة طيات نحو الأسفل واضعاً غطاء الرأس وهو الطراز الذي ساد عصــر فجــر السلالات الثالث[٢].

أما في العصر الأكدي يظهر التغيير واضحاً على طراز الملابس مــع تغييــر المــدة الزمنية وهذا ما نجده على اللوح (ذو الرقم٣٠) الذي جاءنا من العصر الاكدي الذي يبدو عليه بعض التأثيرات السومرية التي ما زالت مستمرة في طراز الملابس للمرأة التي ترتدي ثوباً ذا طيات سفلية ويترك الكتف الأيسر عارياً ، في حين يرتدي الرجل الذي بجوارها تنورة قصيرة ذات طيات تصل حد الركبة ويبدو الطابع الأكدي واضحاً فيتسريحةالشعر والملامح الخشــنة للوجوه [٣]، والأمر ذاته ينطبق على اللوحة (الرقم ٣١) ذات الطابع الأكــدي الواضــح فــي تسريحات الشعر واللحية الطويلة فضلاً عن ملامح الوجوه الجزرية، أمــا الملابــس فظلــت

---

(١)مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص١٤٥.

(٢) وهو لباس يذكرنا بتلك الملابس التي يرتديها كوديا من عهد سلالة لكش الثانية (الشــكل٩) لمزيــد مــن التفصيل حول تماثيل كوديا ينظر:

Strommenger, E., Op. Cit, PL.136.

(3) Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P. 78.

مستمرة بالتأثير السومري الواضح نفسه في التنورة ذات الطيات السفلية بعدة طبقـات نحـو الأسفل [١].

أما الالواح الجدارية(النذرية) من عصر كوديا فتقدم صورة جديدة لملابس الآلهة التـي تطورت أشكالها واستعمل الصوف في نسجها وأصبحت على شكل ثوب طويل يغطي الكتـف الايمن ويترك الايسر عارياً وهو ذو طيات صغيرة بعدة طبقات تتجه نحو الأسفل وقد بدأ هذا الطراز بالظهور منذ الألف الثالث قبل الميلاد في بلاد سومر لكنه شـاع بشـكل أكبـر فـي العصوراللاحقة[٢]، وهي تختلف عن طراز الملابس التي يرتديها كوديا المنفذة على اللوح ذو (الرقم ٣٥) فنجده يرتدي ثوباً طويلاً يكشف عن القدمين ويترك الكتف الأيسر عارياً [٣] وهو الأسلوب السابق ذاته، لكنه خالٍ من الطيات والتفصيلات الكثيرة مما يشير إلى تلك البسـاطة التي عهدناها في الملابس السومرية ومنذ العصور المبكرةوعلى اللوح ذو (الـرقم ٣٨) مـن عصر سلالة اور الثالثة كانت الآلهة الجالسة على عرشها ترتدي الزي السومري الطويـل ذا الطيات الافقية المشرشبة المتدلية نحو الاسفل [٤] التي شاعت في تمثيل ملابس الآلهة من هذا العهد .

أما ما يتعلق بتسريحات الشعر فكان حلق الرأس سمة العصور السومرية في الغالـب باستثناء بعض العهود التي ظهر فيها طراز الشعر واللحية الطويلة كتلك التي سادت عصـر ميسليم، إلا أن الميزة الأساسية لتسريحات الشعر كانت في الرأس والوجه الحليق بالكامل وهو أمر يرتبط بالطابع الديني الذي تميز به السومريون (الالواحـذات الارقـام١، ٣، ٧، ٩، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٢، ٢١، ٢٠، ٢٣، ٢٦) إلا أن استعمال الشعر الطويـل مـع اللحيـة الطويلة الكثة ظهر كطراز اخر على اللوح النذري ذاته (الارقام ٢، ٣، ١٢، ١٣، ٤١)ربمـا كان الامر هنا مرتبطاً بمرحلة انتقالية في طرز الملابس السائدة بـين عهـد واخـر، إلا أن استعمال اللحية والشعر الطويل ساد في بعض الأوقات بشكل كامل فنجد الملوك يظهرون على الالواح الجدارية(النذرية) بشعر ولحية طويلة شأنهم شأن بقيـة الشخصـيات المنفـذة علـى (الالواح ذات الارقام ٢، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ١٢)، إلا أن تسريحة الشعر الطويل بداية كانـت مقتصرة على عدد من الموظفين في البلاط الملكي كالمغني والعازف اللذين يظهـران غالبـاً بشعر ولحية طويلة بشكل يميزهما من بقية الحاضرين في الاحتفالات والمناسبات وهـو مـا

---

(1) Crawford, H., Op.Cit, p167.

(٢)الجادر، وليد، "الأزياء والأثاث" ، المصدر السابق، ص٣٢٥-٣٢٦.

(٣)مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٢٢١-٢٢٢.

(4)Strommenger ,E., Op.Cit , P. 412 .

يمكن ملاحظته على (الالواح ذات الارقام٢، ٤، ٧، ٤٠ب) باستثناء لوح ذو (الرقم ٣)[1] الذي يظهر عليه العازف حليقاً بالكامل ، وربما كان من كهنة المعبد، لذا يظهر بطابع ديني معرفـاً بشخصيته في هذا الحقل، ولم تكن اللحية والشعر الطويل طراز واضحاً استعمل بشكل عام إلا في العصر الأكدي الذي ظهرفيه الملوك ورجال الدين والإداريون حتى العامة بالشعر الطويل تتدلى خصل منه على الجانبين يصلان إلى الصدر، فضلاً عن اللحية الطويلة وهو مـا عبـر عنه اللوح ذو (الرقم٣١)، إلا أن حلق الرأس واللحية استمر ميزة دائمة في العصر السومري الحديث ذي الطابع الدينيوهو ما أبرزه لوح كوديا بـ (الرقم ٣٦)، في حين صـورت الآلهـة بشعر معقوف إلى الخلف ولحية طويلة تصل إلى الصدر على اللـوح ذو(الـرقم ٣٥) ،مـن العصر السومري الحديث [2] .

أما فيما يخص تسريحات النساء فإنه قد يكون مسترسلاً على الكتـف (الالـواح ذات الارقام١، ٣٨) أو قصيراً لا يتجاوزه كما في الالواح بـ(الارقام ٢، ٣، ١٢) أو تم رفعه إلى الأعلى كما في الالواح ذات (الارقام ٤، ٦، ٨، ١٣) أو كان يظفر جانباً وتغطيه عصابة رأس وهو ما يبينه اللوح ذو (الرقم ٢٢) ، في حين كان شعر آلالهات مسترسلاً على الأكتاف فـي الالواح (ذات الارقام ٢١، ٣٥، ٣٨)، ويمكن القول إن هذا الاختلاف في الأزياء وتسـريحات الشعر إنما كان مرتبطاً باختلاف العصور التي جاءت منها هذه الألواح ، واختلاف الأفكـار والمفاهيم من عصر إلى آخر تبعاً للتطورات الاجتماعية والفكرية ، واختلاف الأذواق ما بين عهد واخر وهو ما انعكس بدوره على ما احتوتـه الالـواح الجدارية(النذريـة) مـن أزيـاء وتسريحات اختلفت وتنوعت عبر العصور المختلفة التي جاءت منها تبعاً للتطورات الحاصلة داخل المجتمعات آنذاك فساعدتصويرها على هذه الالواح بدوره على إغناء معرفتنا بجانـب مهم من جوانب حياة الفرد آنذاك.

وأخيراً إن خلاصة ما يمكن التوصل إليه من تحليلنالما ورد مـن موضـوعات فنيـة متنوعة تباينت ما بين موضوعات دينية طقوسية وهو ما لمسناه في طقس الـزواج والسـكب المقدسين ومشاهد الآلهة وارتباطها بالطابع الديني الذي نشأ عليه المجتمع السومري ودخولـه في كل جانب من جوانب حياتهم اليومية ، فنجده حاضراً بطقوسه فـي احتفـالاتهم بمناسـبة تحقيق الانتصارات العسكرية التي لم تكن ستتحقق على وفق اعتقادهم لولا رضا الآلهة عنهم ومباركتها لهم، كما أكدت الموضوعات التي تناولها نحت الالواح تلك النظرة المتقاربـة بـين الفنانين حول كيفية التعامل مع عملهم الفني وتأثرهم بأنماط معينة في نحتها وأفكار محددة لـم يحاولوا الخروج عنها إلا ما ندر، مما جعل الكثير من هذه الألواح وموضوعاتها نسـخ عـن بعضها البعض ، وكأنها جاءت جميعها تقليداً لنسخة واحدة في أكثر من مدينـة وأكثـر مـن

([1])Kuhne, H., "Die weihplatte DerMeranum ", Op. Cit, P.121-135.

([2])مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٥.

عصر، الأمر الذي يثير الدهشة حول عدم محاولة الفنان الخروج عن هذه الأفكـــار المحـــددة المقيدة له في عمله كفنان ، من المؤكد أنه ربما كان قد امتلك أفقاً أوسع من هذا الإطـــار، إلا أنه لم يحاول كسره والخروج بأساليب جديدة في عرض الموضوع والتطرق إليه وتقديم أفكار أخرى كانت ستغني هذه الألواح كثيراً وتمنحها أهمية وربما جمالية أكثر، لذا ربما كان هــذا الجمود مرتبطاً نوعاً ما برغبة الحاكم أو الملك نفسه في إبقائها بهذا الشكل محاولة من هؤلاء الملوك السير على خطى من سبقهم وتأثراً بهم ومحاولة تقليدهم فأبقوا ألواحهم النذريـــة وفـــق هذا الإطار لتبقى بمثابة إرث تذكاري يتم تداوله جيلاً بعد جيل ومن ملك إلى آخر.

الفصل الثالث

عثر منذ زمن الأسر الحاكمة المبكرة من عصور فجر السلالات السومرية على عـــدد من الالواح الجدارية (النذرية) تم تقديمها في المعابد السومرية تنوعت ما بين الـــواح دونـــت عليها كتابات مسمارية واخرى خالية منها اقتصرت على المشاهد الفنية فقط ، لذا كان لابد من التفريق بينهما عند دراسة الشخصيات التي قدمتها وبقدر تعلق الأمـــر بالثانيـــة كـــان تحديـــد الشخصيات التي اقامتها تقريبياً لعدم وجود كتابات مسمارية مدونة توضح شيئاً عـــن ماهيـــة الشخصية التي اقامتها لذا تم الاعتماد على المشهد الفني ليكون الأساس في تحديد مناسبة اللوح ، في حين كان المعثر هو السبيل إلى تحديد زمنها وزمن من أقامها الأمر الذي يضعنا أمـــام عدة احتمالات في محاولة تحديد واضعيها لذا عمد الباحثون إلى تصنيفها ونسبتها إلى العصر الذي جاءت منه اما بحسب الطبقة الأثرية التي عثر فيها على اللوح داخل الموقع أو بدراسة طرزها الفنية وما تمثله من مزايا وأساليب في العمل خاصة مع تلك الالواح التي تم الحصول عليها عن طريق الشراء من لصوص الآثار أو تلك التي عثر عليها خارج نطاق الحفريـــات ، اذ تم التخلي عنها جانباً من قبلهم اذ كان لهم دور في نبش المواقع الاثاريـــة قبـــل وصـــول البعثات التنقيبية الأمر الذي أدى إلى ضياع معلومات مهمة حول معثرها الأصلي وما لـــذلك من أهمية في تحديد عائديتها خاصة مع الالواح الخالية من النصوص الكتابية التي تساعد في ذلك وهو ما نحن بصدد الحديث عنه هنا، لذا وبناءً على ذلك تم تقسيمها على وفق العصـــور التي جاءت منها فكان لدينا اولى هذه المجموعات التي نسبت إلى عصر الملك ميسليم الـــذي عرف عصره بمزايا وطرز فنية خاصة به ميزته من العصور السابقة واللاحقة وكان عصراً انتقالياً في الفن السومري ما بين عصر فجر التاريخ والعصور التاريخية، وقد اعتمد الباحثون على تسلسل الطبقة الأثرية في تحديد زمن الالواح الجدارية (النذرية) المربعة أو المســـتطيلة التي اصبحت في هذه الحقبة سمة مميزة لفن النحت البارز لهذا العصر والمصدر الرئيس لـــه فمنه وردتنا اولى هذه الالواح [١] اما ما يخص الالواح التي دونت عليها كتابات مسمارية فكان لموقع العثور عليها مضافاً اليه ماحملته من كتابات مسمارية سببٌ في تحديد عائـــديتها الـــى

([١]) مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص٨٥-٨٨.

المدة الزمنية التي جاءت منها كما بينت مناسبة العمل وهو ما سنلاحظه في دراستنا لمضامين الكتابات المدونة عليها لاحقاً .

المبحث الاول

مضامين الكتابات المسمارية المدونة على الألواح الجدارية (النذرية)

دون على عدد من الالواح الجدارية (النذرية) كتابات مسمارية رافقت المشاهد الفنيـــة في بعض منها وانفردت باللوح في البعض الاخر فكانت خالية من أية مشاهد حاملة لكتابـــات مسمارية فقط ، اذ قدمت بين طياتها مضامين خاصة بها ولابد لنـــا قبـــل تنـــاول مضـــامينها التطرق الى اللغة التي جاءت بها، وأسلوب عرضها، وتدوينها فجميع الكتابات الواردة عليهـــا جاءت باللغة السومرية بأستثناء بعض الالواح التي وردتنا من العصر الاكدي او التي جاءت من خارج بلاد سومر فكانت مكتوبة باللغة الاكدية ، وكتبت النصوص المسمارية عليها بشكل عمودي وتقرأ الأسطر من جهة اليمين إلى اليسار ، وكان ترتيب الأعمدة من الأعلـــى إلـــى الأسفل فنجد هنا تدوير اتجاه الكتابة بدرجة ٩٠ يساراً وربما ســـعى الكاتـــب إلـــى محاولـــة الاستفادة من مساحة صغيرة معينة داخله ، اذ قد يكون ذلك نسقاً أو نمطاً خاصاً امتازت بـــه الالواح الجدارية (النذرية) انذاك وكان جزءاً من أسلوب العمل النمطي الـــذي اعتـــاده فنـــانو وكتاب ذلك العصر بوصفه جزءاً من أسلوب نحتها ولاسيما وأن الكتابة بهذا الشكل لم تقتصر على هذه الالواح فحسب بل استخدم الأسلوب ذاته في كتابات النذور المنفـــذة علـــى الاوانـــي والهراوات وغيرها من الاعمال خاصة ، وأن الكتابة بهذه الصيغة لا تؤثر في قراءة الـــنص كما أن الباحثين قد اعتادوا قراءة الكتابات المسمارية باتجاهاتها المختلفة[١]

أما ما يخص مضامين الكتابات المدونه على سطوح الالواح الجدارية (النذرية) فيمكن تقسيمها على النحو الاتي:-

---

([1]) Holziger, E, Op.Cit, P.14-15.

أولا – كتابات بنائية: وهي الكتابات التي تناولت أعمال البناء والأعمار ووضع حجر الأساس للمعابد في عدد من المدن السومرية [١] وجميع ما وردنا جاء من عصر اورنانشة (٢٥٢٠-٢٤٩٠ق.م) من مدينة لكش التي كان حاكماً عليها، وأولى هذه الالواح هي اللوح (ذي الرقم ١٤) الذي جسده مع عدد من الشخصيات حاملاً سلة البناء على رأسه ترافق المشهد نصوص دونت على جانبي رأسه.

فيما يتعلق بالكتابة المسمارية المدونة على الحقل الاول امام الملك وخلفه فنصت على:

اور –نانشه	**ur - nanše (^{d}nanše- ur)**
ملك- لــگش	**lugal – lagaš(NU$_{11}$BUR.LA)**
ابن كو–نيدو	**dumu - gu - NI. DU**
ابن كور–سار	**dumu - gur – sar**[2]
معبد الإله ننكرسو [٣]	**é - ^{d} nin - gír – su**
بنى	**mu – dù**
ابسو باندا	**Abzu(zu+ab) - bànda$_{da}$**[4]
بنى	**mu – dù**
معبد الآلهة نانشه	**é – ^{d}nanše**
بنى [١]	**mu – dù**

---

(١) وهي كتابات لايمكن مقارنتها مع ماورد من كتابات على احجار الاسس السومرية التي عدت جزءاً من البناء المشيد اذ كانت توضع في اماكن مخفية من اسس الابنية من معابد وقصور وأسوار وبوابات دونت عليها كتابات خلدت منجزات الملوك العمارية . للمزيد حول كتابات الاسس السومرية ينظر : العلوش، ايمان هاني، كتابات الاسس المسمارية في بلاد الرافدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل،٢٠٠١، ص٥-٨ .

(٢) كور سار:مدينة تقع في مقاطعة لكش ارتبط اسمها مع والد اورنانشه. حول ذلك ينظر:
RGTC 1, P.65.

(٣) ومعنى اسمه سيد كرسو وهو الاله الحامي لمدينة لــگــش وكان أول ظهور له في نصوص فارة وعُبّد من ملوك لــگــش وله معبده الشهير é -ninnu وزوجه الآلهة Baba . ينظر: DANEM, p. 130-131.

(٤) مزار بناه اورنانشه في لكش وهدمه لوكال زاكيزي. حول ذلك ينظر:
George, Op.Cit, P.65, No.34.

مما تقدم يتبين ان اورنانشه (٢٥٢٠-٢٤٩٠ ق.م) قد تفاخر بانه لقب نفسه بملك لكش ، وما يحمله ذلك من ابعاد سياسية تؤكد اتساع دائرة حكمة خارج حدود مدينته[٢] ، ومن ثم اشار الى نسبه وبعد ذلك سرد منجزاته العمارية ببناء ثلاثة معابد فيها ، اولها معبد نينكرسو وثانيها الابسو باندا [٣] ، وأخيراً معبد نانشة، فضلاً عن كتابة أسماء الشخصيات الموجودة في المشهد على ملابسهم فكانت الأسماء على وفق الترتيب الآتي :

(عن الرجل الصغير خلف اورنانشه ويدعى) ا- ني- تا	**1- a – ni – ta**
(وخلف رأس الشخص ذي الرداء الطويل) ابد ا /الابنة	**- AB. Da/dumu**
(ثم الشخص الثاني من بعده وهو) أ-كوركال/ الابن	**- a- kur – gal /dumu**
(ثم من بعده) لوكال _ ايزم/الابن	**- lugal – ezem/dumu**
أ ني- كورا /الابن	**5- á- ni – kur- ra/dumu**
مو-كورشوباتا/الابن	**-mu–kur–šuba$_4$ (MÙŠ)-ta/dumu**

أما إذا انتقلنا إلى حقله السفلي فنجد أيضاً تعريفاً بالشخصيات الموجودة عليه بكتابه أسمائهم على الملابس التي يرتدونها ، وهم على التوالي كل من:

(عن الشخص خلف الملك) ساك-دنكر-تكو	**sag- dingir- tuku :**
(والشخص امام الملك مباشرة) با-لول- مش-لاخ-كال	**⌜ba⌝ - lul/<muš>- lah$_5$- <gal>.**
(ويليه) آ-نن-با/الابن	**a - nun- pá/dumu**

([1]) RIMA, Vol.2, P.83 ff

([٢]) يعد لقب لوكال الملك من اكثر الالقاب شيوعا عند ملوك العراق القديم بصور عامة وملوك السلالات السومرية التي حكمت تحديدا في النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد خصوصاً اذ لقب ملوك سلالة لكش الاولى انفسهم بلقب لوكال الملك دلالة على اتساع دائرة نفوذهم وسلطانهم الذي تعدى حدود دولة المدينة . ولمزيد من التفاصيل ينظر: الحاج محمد، هيفاء احمد عبد، القاب حكام وملوك العراق القديم، رسالة ماجستير غير منشوره ، جامعة الموصل، ٢٠٠٦،ص٦٣-٩٢.

([٣]) وهو معبد مقدس بناه الملك اورنانشه في مدينة لـگش ، وانتهكت حرمته ودمر في عهد حاكم مدينة اوما لوكال زاكيزي . ينظر:

George, A. R., House Most High, The Temples of Ancient Mesopotamia, Indiana, 1993, p. 65, NO. 34.

(وبعده) من–و–سو/الابن	**men- u_4- su_{13}/dumu**
وأخيراً: اد–دا–تور/الابن	**ad- da- tur/dumu** [1]

يقدم لنا اورنانشه وفي كلا الحقلين أسماء عدد من ابنائه تتقدمهم ابنته في الحقل العلوي التي ربما كانت كاهنة عليا فأظهرها النحات بهذا الملبس [٢] ، والهيئة الضخمة لتميزها من بقية الحاضرين في المشهد ، وما يؤكد ذلك وجود كاهن اخر يتقدم أبنائه في الحقل السفلي الذي أعطاه النص تسمية طارد الأرواح الشريرة [٣] ، أما الكتابة أمام اورنانشه وخلفه في الحقل السفلي فجاء فيها :

اور– نانشه	**ur-^{d}nanše**
ملك	**Lugal**
لــگــش	**lagaša^{ki}**
سفن دلمون	**má- dilmun**
من البلاد اجنبية	**kur- ta**
نقل الأخشاب [٤]	**gú- giš mu- gál**

([1]) Holzinger, E., Op. Cit, p. 308.

([٢]) هو لباس مهدب ذي طيات متعددة ارتدته الكاهنة العليا في بلاد الرافدين تاركة الذراع والكتف الايمن عاريين لحضور المناسبات الرسمية ، وهو من الملابس التي كانت حكراً للأميرات وبنات الملوك اللواتي مارسنا دور الكاهنة العليا كذلك الأمر بالنسبة لغطاء الرأس الذي ترتديه الذي يعبر عن الشعر الطويل الذي يميز تسريحة أبرز الكاهنات اللواتي استخدمن في بعض الأوقات غطاء رأس طويل تمييزاً لهن. حول ذلك ينظر:الذهب ، أميرة عيدان، الكاهنات في العصر البابلي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ ، ص١٦٢–١٦٥.

([٣]) وهو الكاهن المسؤول عن طرد الأرواح الشريرة وهو من كهنة التعزيم الذي ورد بصيغة Muš lušlaḫ ḫ u وبالسومرية Muš. Laḫ 4 ، وهو الساحر المشتغل بالأعمال السحرية كما عرف بحاوي الثعابين والحيات ووجوده على هذا اللوح إنما هو جزء من طقوس التطهير لمعبد الاله ننكرسو وتخليصه من الأرواح الشريرة وهو جزء مهم من طقوس الطهارة في المعابد العراقية القديمة .

لمزيد ينظر: مجيد، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق، ص١٣٧–١٣٨.

([4]) FAOS, Band, 5, part, I.

يشير النص إلى ذكر لقب اورنانشة بوصفه ملكاً على مدينة لكش ، وقد تفاخر بجلب الاخشاب ليستخدمها في مشاريعه العمارية من احد المراكز التجارية لمنطقة الخليج العربي على متن سفن دلمون إلى بلاد الرافدين التي عرفت بعلاقاتها التجارية الواسعة عبر الخليج العربي (١) فتحدث النص عن سفن مدينة دلمون التي كانت احد المراكز التجارية انذاك، وكانت بمثابة حلقة الوصل مع مراكز التجارة الأُخر كـ مكان وميلوخا فكانت دلمون محطة تجارية مهمة لتبادل السلع المختلفة ، اذ كان يتم استيراد مختلف المواد التي تفتقر إليها بلاد الرافدين ومنها الأخشاب التي كان يتم جلبها من أرض ميلوخا (بلاد السند) ومكان بوساطة السفن عبر دلمون ومنها إلى الموانئ في بلاد سومر اذ استخدمت في أعمال البناء للمعابد والقصور وتباهى ملوك سومر بهذه التجارة وبجلبهم لهذه المواد إلى بلادهم من بلاد بعيدة (٢)
.

وفي نص اخر تفاخر اورنانشه ببنائه لمعبد ننكرسو (لوح ذو الرقم١٥) قائلاً:

1. ur- ^{d}nanše	**اور–نانشه**
2. lugal	**ملك**
3. lagaša^{ki}	**لـــگش**
4. dumu- gu- NI- DU	**ابن كونيدو**
5. é- nin-gír- su	**معبد الإله ننكرسو**
6. mu- dù (3)	**بنى**

أما الشخصيات على اللوح فهم كل من :

(١) على الرغم مما وفرته البيئة الطبيعية من مواد أولية لسكان بلاد الرافدين إلا انها كانت في الوقت ذاته تفتقر إلى الكثير من المواد الأولية اللازمة لنهوضهم الحضاري ، فتربة ارض العراق الغرينية في أقسامه الوسطى والجنوبية ، وبناء منازلهم من الطين حال دون مقاومتها لعوامل الطبيعة المختلفة وعدم توفر الأشجار المناسبة والضرورية لاستخدامها في البناء وندرة الحجارة الصلبة وعدم توفر المعادن المهمة فهذه الأسباب مجتمعة دفعت إلى تزايد مستويات التجارة الخارجية لبلاد الرافدين مع مناطق مختلفة بغية الحصول عليها ، ينظر: الهاشمي: رضا جواد، " صلات العراق القديم التجارية بمناطق الخليج العربي "، مجلة كلية الاداب،البصرة، عدد ٧ ، ١٩٧٢، ص٤-٦.

(٢) الهاشمي ، رضا جواد، " المقومات الاقتصادية لمجتمع الخليج العربي القديم " ، النفط والتنمية، السنة السادسة، ٧-٨، ١٩٨١، ص٨٤.

(3) FAOS, Band. 5, part. I, Urn. 22, P.85-86.

في الحقل العلوي:

1. lugal- ezem. **لوكال–ايزم**
2. gu- la **كو–لا**

في الحقل السفلي:

1. ā- ni- ta **آ–ني–تا**
2. a- kur- gal/dumu **آ–كوركال/ الابن**
3. bára- ^{sa}sag$_7$- nu- di **بارا–ساك–نو–دي** [1]

فعلى هذا اللوح نقرا اسماء أبناء اورنانشه والشخصيات المهمة التي حضرت احتفالية تدشين معبد نينكرسو.

ويستمر أورنانشه في استعراضه للمعابد التي قام ببنائها ويعيد نص اللوح (ذو الرقم ١٦) ما ذكر في النصوص السابقة حول هذهِ المعابد والسفن التي نقلت الأخشاب فجاء النص بالشكل الاتي:

بالنسبة للكتابة أمام أورنانشه في الحقل العلوي فنصت على:

- **ur- ^{d}nanše** **أورنانشه**
- **lugal** **ملك**
- **lagaš^{ki}** **لــگش**
- **é-^{d}nin-gír-su** **معبد الإله ننكرسو**
- **mu-dù** **بنى**
- **abzu-bàn-da** **أبسوباندا**
- **mu-dù** [2] **بنى**

في حين أورد النص تحت أورنانشه في اللوح ما يأتي:

---

(1) Holzinger, E., Op. Cit, P. 308 .
(2) FAOS, Urn . 22 , P.87 .

– **ur- ^{d}nanše**	**أور–نانشه**
– **lugal**	**ملك**
– **lagaš^{ki}**	**لـــكش**
– **dumu-gu-Ni-Du**	**ابن كونيدو**
– **dumu- gur- sar**	**ابن كورسار**
– **é- ^{d}nanše**	**معبد الآلهة نانشه**
– **mu-dù**	**بنى**
– **šeš-gar**	**شيشـــكار**
– **mu-dù**	**بنى**
– **[má-d]ilmun**	**سفن دلمون**
– **gú- [giš] m [u-gál]**[1]	**نقل الأخشاب**

أما فيما يتعلق بالشخصيات على اللوح فهم مجموعة من أبنائه الذين تم استعراض اسمائهم في الألواح السابقة فعلى الحقل العلوي اربعة منهم وهم كل من:

-lugal-e[zem]	**لوكال –ايزم /الابن**
-á-ni-[kur-ra]	**أ–ني–كور–را /الابن**
mu-kur-muš-ta	**مو–كور–موش–تا /الابن**
a-kur-gal	**أ–كوركال / الابن**

أما الحقل السفلي فلم تكن الاسماء واضحة عليه لحدوث كسر في جزءه السفلي وما تبقى منه اشار بالآتي:

- **[……]**
- **a[nun-pà(?)] /** …

(1) Holzinger, E., Op.Cit, P. 309.

- gu-L[a]/ ...

- xxx مهشم(١) ...

وقد أضاف هذا النص معبد شيشكار الى قائمة المعابد التي تم بناؤها في عصر الملك اورنانشه (٢) أما اللوح (ذو الرقم١٧) فأعاد استعراض قائمة المعابد التي بنيت في عهد هذا الملك وفق ما ورد في النص:

ur- ^{d}nanše	**أور–نانشه**
Lugal	**ملك**
lagaša^{ki}	**لـــگش**
dumu-gu-ni-du	**ابن كونيدو**
é-^{d}nin-gír-su	**معبد الإله ننكرسو**
mu-dù	**بنى**
é- ^{d}nanše	**معبد الآلهة نانشي**
mu-dù	**بنى**
abzu-bàn-da	**أبسوباندا**
mu-dù	**بنى**
šeš-gar mu-dù (3)	**شيشـــگار بنى**

كما بين النص أسماء الشخصيات الحاضرة لمراسيم الاحتفال ففي الحقل العلوي نجد

1- [.....] / Lú-gi-na-tum	**لو–كي–نا–توم/ [....]**
2- Lugal-ezem	**لوكال–ايزم /الابن**
3- Mu-kur- mùš- ta(ta: Mùš)	**مو–كور–موش–تا(تا:موش)الابن**
4- gur$_{8}$- sag- nam- máḫ	**كور–ساك–نام–ماخ**

(1) FAOS, Urn. 22, P.87 .

(٢) شيشكار: أسس هذا المعبد مع كل من معبدي ننكرسو ونانشي في مدينة لـــگش ، قام ببنائه الملك اورنانشه، ثم وضع أبواب جديدة له في عهد انتمينا ، ومن ثم أعيد اعماره في عهد الملك شولجي (٢٢٥٥–٢٠٤٠ ق.م) في عصر سلالة اور الثالثة (٢١١٣–٢٠٠٦ ق.م). حول ذلك ينظر:

- George, A. R., Op. Cit, No. 1047, P. 146.

(3)FAOS, Urn .22, P.86.

أما الحقل السفلي فأسماء الشخصيات هي:

1- á –ni-ta **أ–ني–تا**

2- ba-lul/muš – laḫ- gal **با–لول–موش–لاخ –كال /كـــاهن طـــارد الأرواح الشريرة**

3- a- kur- gal **أ–كور–كال/ الابن**

4- nam-azu(ZU$_5${LAK117}+A) /lú- dub-sar (1) **نام–أ–زو/كبير الكتبة**

تشير أسماء الشخصيات إلى كبير الكتبة (٢) فضلاً عن الكاهن المسؤول عن طرد الأرواح الشريرة الذي كان موجوداً على اللوح (ذو الرقم١٤) ويختفي هذا الاسلوب في استعراض أعمال أورنانشه العمارية التي يرافقه فيها مشاهد أفراد عائلته واسماء كل منهم يحل محلها اسلوبٌ جديدٌ اقتصر على تقديم النذر الملكي ترافقه مشاهد رموز الآلهة وهو ما قدمه اللوح (ذو الرقم١٨) الذي دون عليه النص الاتي:

- **^{d}nin-gir-su** **الإله ننكرسو**
- **ur- ^{d}nanše(=^{d}nanše: ur)** **لها أور–نانشه**
- **lugal** **ملك**
- **lagaš^{ki}** **لـــگش**
- **dumu-gu-ni-du** **ابن كويندو**
- **é-ti-ra-áš** **معبد تيراش**
- **mu-dù (3)** **بنى**

ويشير هذا النص إلى بناء معبد مهم للإله نينكرسو سماه تيراش بناه اورنانشه ومن بعده أياناتم و أورونمكينا (اوركاجينا) ، وقد نهبه لوكال زاكيزي (١).

---

(1)Holzinger, E., op.cit, p. 309.

(٢) Lú-dub : الكاتب أو الناسخ ورد في النصوص بصيغة DUB-SAR وتقابلها في الأكدية ṭupšarru ، وتعني حرفياً رجل اللوح . حول ذلك ينظر :

-MDA. NO. 138. P.99.

(3) Holzinger, E., Op.Cit, P. 309.

في حين لو تناولنا الكتابات التي دونها ملوك لـــگش في العصور اللاحقة وعلى لوح كوديا نجده لا تختلف في فحواها عن الوح اورنانشه من حيث بناء المعابد في المدينة وهو ما يشير إليه النص(لوح الرقم ٣٦) امام الكاهن كتب بـــ :

لأجل الإله ننكشزيدا	– **^{d}nin-giš –zi-da**
إلهُهُ	– **dingir-ra-ni**

أما النص أمام الملك كوديا فتضمن:

كوديا	– **gù-dé-a**
أمير	– **Énsi**
مدينة لـــگش	– **lagaš^{ki}**
[...]	– **[...]**
[معبـــ؟]ــده	– **[é-a?] -ni**
بنى له	– **mu-na-dù[2]**

فالنص هنا يقدم نذراً للآلهة ننكشزيدا [٣] من كوديا الذي لقب نفسه بـــ أمير مدينة لكش مستخدماً صفته الدينية كوكيل لالهة لـــگش ،وربما كان المعبد الذي بني في النص المفقود هو معبد هذا الإله .

وعلى لوح (ذو الرقم ٣٧) عثر عليه مهشماً في مدينة لـــــگـش من العصر السومري الحديث ايضا لم يتبق منه سوى نصفه الأيسر السفلي فقط ، في حين فقد الأيمن الذي ربما حمل مشاهد فنية جاء في النص المدون عليه :

....	**[x]-na-pà**

---

(1) George, A.R., Op.Cit, No, 1097, P.150.

(2) Holzinger, E., Op.Cit, P. 315.

(٣) وهو سيد الشجرة الطيبة ومعنى اسمه كما يرى بعض الباحثين قوة الشجرة التي تسحب غذاءها من جذورها وهو ابن الآلهة أيرشيكال –آلهة العالم السفلي– عرف في النصوص الدينية بقوته السحرية كإله للطب والشفاء وعدت الافعى من أهم رموزه، وقدس في مدينة لـــــگـش من كوديا الــذي اتخـــذه إلهـــاً خاصاً بهِ. ينظر: GDSAM , p.40-138 ؛ DANEM,P.131

[é] lumma- ša$_6$-ga	**معبد لوما – شاكا**(١)
[^{d}] nin- sún	**الالهه ننسون**
[dingir]- ra-ni	**الهته**
[é] uru- kù-ga-ka-ni	**معبد اورو–كوكاني(مدينته المقدسة)** (٢)
mu-na-dù	**بنى له**
^{d}za-za-ru	**لأجل الإله زو- زا- رو**

النص مكسور..

^{d}ur- nun-ta- é-a	**لأجل أور- نون- تا- ايا**
dumu- ^{d}nin-gir-su-ra	**ابن الإله ننكرسو**
è uru- kù -ga-ka-ni	**معبد اور–كو–كا–ني(مدينته المقدسة)**
mu-na-dù	**بنى له**

^{d}nin- MAR.Ki	**الإلهه ننماركي** (٣)
munus-ša$_6$- ga	**الابنة الصالحة**
šita-ab-ba	**فولد هو ((شيتا–كاهن المياه))**
maš-e-mu-na-pa	**تلى له بوساطة قربان** (٤)

(١) معبد بناه اورونمكينا (اوروكاجينا) للالهه زازارو في كرسو جدد من قبل اورننكرسو الاول والذي قـــرن هذا المعبد بالالهه ننسون. حول ذلك ينظر:

George, A.R., Op.Cit,No.1344.

(٢) مزار مقدس في كرسو . حول ذلك ينظر:

George, A.R., Op.Cit,P.157, No.1198.

(٣) الآلهة ننماركي: هي آلهة مدينة كوأبا من مدن مقاطعة لكش عبدت منذ فترة مبكره وحتى العصر البـــابلي القديم وهي ابنة الالهه نانشه ومثلث القوة الموجودة في المياه والقصب والطيور والأسماك وعبدت فـــي مناطق المستنقعات الجنوبية من بلاد الرافدين .للمزيد ينظر:

Wiggermann , F.A. M., Trans Tigridian Snake, Sumerian, Gods and Their Represntations, Cuneiform Monographs,Groningen,1997,P.33. also see :RLA, Band, 9, P,463.

(4) Holzinger, E ., Op, Cit ,P. 316 .

أشار النص إلى بناء عدة معابد في مدينة الوركاء لمجموعة من الآلهة ، ويـأتي فـي مقدمتهم على وفق النص أعلاه معبد لوما-شاكا مقارنتـه بالآلهـة نينسـون سـيدة الأبقـار المفترسة[١] البقرة الوحشية والإله زازارو والإله أورننتايا ابن الإله ننكرسو والآلهة ننمـاركي التي يصفها النص بالابنة الصالحه ، ثم ينتهي النص بـ شيتا كاهن البحـار (الميـاه) الـذي اختلف الباحثون في تحديد وظيفته وواجباته[٢] وهو هنا المسؤول عن تلاوة الصـلوات التـي ترافق تقديم النذور او القربان فهو هنا المسؤول عن طقوس الطهارة في المعابد وورد بصفته $\check{s}ita\text{-}aba_4$ وان كلمة šita هنا هي المرادفة لكلمة ikribu الاكديـة التـي تعنـي صـلاة أو دعاء[٣].

ولدينا لوح (ذو الرقم ٣٩) مقدم من احد حكام مدينة اشور الى معبد الآلهة عشتار يرد فيه مايأتي:-

معبد الآلهة نين- اكالم	**É ^{D}NIN -É-GAL^{lim}**
سيدته	**be-la-ti-šu**
لاجل حياة	**a-na ba-la-aṭ**
امارسين	**^{d}AMAR-^{d}EN.ZU**
القوي	**da-⸢nim⸣**
ملك	**LUGAL-⸢URÍ$_5$⸣**

(١) الالهة نينسون: قدست في منطقة كاولاب kullab التابعة لمدينة الوركاء وهي تمثل دائرة الماشية حـول دموزي الاله الراعي فهي والدة دموزي وأم الإله إنانا (عشتار) في القانون (حماة) ادعـى كثيـر مـن الملوك أنهم أبناء لها منهم كلكامش وفي العصر السومري الحديث أدعى الكثيرون أنهم أبناء لهذه الالهـة مثل كوديا في لـكـش وأورنمو وشولجي في أور . ينظر: DANEM, P134-135.

(٢) أشار مصطلح šita في النص إلى صنف من الكهنة لم تتضح وظيفتهم الاساسـية فـي المعبـد ، فـورد اسمه بصيغة šita السومرية مرادفاً eplum, ramkum وتشير كلمة ellum إلى النظافـة والطهـارة لذا ارتبط هذا الكاهن بموضوع الطهارة وجاءت أقدم الاشارات الى هذا الكـاهن مـن عصـر فـارة وبالصيغة šita-gal- šita- Du8 و šita-^{d}inann ، إلا أن اغلب الدراسات أشارت إلى منصـب šita بأنه المطهر المسؤول عن تحضير المعبد وتهيئته لإجراء الاحتفالات الدينية وقد وردت العلامـة التـي ترمز إلى كلمة šita قريبة الشبه من شكل الإناء أو القدح وهي علامة ارتبطت بالكاهن المسـؤول عـن رش فناء المعبد بالماء الذي جاء التعبير عنه بصيغة šita-abzu وقد أشارت النصوص من عهد سـلالة أور الثالثة إلى كاهن šita وتعينه بمنصب كاهن šita للإله أنكي في اريدو.

مجيد ، ليث حسين ، الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق، ص٦٠-٦٤ .

(3) CDA, P. 126

كذلك ينظر: مجيد، ليث حسين ، "الكاهن في العصر البابلي القديم "، المصدر السابق ، ص٦٢-٦٤.

KI.MA	**اور**
ù LUGAL	**وملك**
ki-ib-ra-tim	**الجهات**
ar-ba-im	**الاربعة**
za-ri-qum	**زاريقوم**[١]
GÌR.NITA	**حاكمه**
^{d}**a-šùr.KI**	**على اشور**
ÌR$_{11}$**-śu**	**خادمه**
a-na- ba-la-ṭi-šu	**لحياته**
i-pu-uš	**عمل**[٢]

يشير النص الى تقديم لوح نذري من زاريقوم حاكم مدينة اشور لأجل حياة الملك أمار–سين وذلك لمناسبة بناء معبد نين– اكالم وتقديمه في معبد الإلهة عشتار في المدينة .

ومن تحليل لما ورد من نصوص الكتابات المسمارية على الالواح الجدارية (النذرية) نجد أنها تجتمع جميعها في امور مشتركة منها :

أولا – كثرة مشاريع بناء معابد الآلهة لتشمل مراكز الحضارة السومرية كـــ لكش والوركاء مما يؤكد طغيان الطابع الديني الذي أدى دوراً مهماً في حياة السومريين بشكل عام وتأثيره في العامل السياسي بشكل خاص على اعتبار ان الملك ممثل للإلهة على الأرض، وترفع هذه الانجازات بوصفها تقريراً إلى الآلهة، وسعياً من ملوك العراق القديم إلى الحصول على الدعم والتأييد.

ثانيا– اتساع التجارة الخارجية لمدينة لكش مع مناطق الخليج العربي بشكل خاص.

ثالثاً – تأكيد كاتب النص لذكر أسماء الآلهة المعبودة وأنسابها، وهو امر يعتمد على مبدأ تشبيه الآلهة بالبشر كونها تتزوج وتنجب الأبناء فلها أنسابها شانها في ذلك شأن البشر .

---

(1) حاكم مدينة اشور لمايزيد عن ثمانية عشر مابين حكم الملك شـــولجي والملـــك امارســـين ســـنة ذكرتـــه النصوص الاقتصادية من دريهم وجوخه (اوما) . حول ذلك ينظر:
- Hallo, W., Zariqum, JNES, Vol.15, No.4, 1956,P.221.

(2)RIMA , Vol.1, p.9

رابعاً – تأكيد كاتب النص لذكر انساب الملوك السومريين وتحديداً اورنانشه ليعطي شرعية لحكمه من جهة ، وأصالة نسبه من جهة أخرى.

خامساً – كما حاول النحات السومري توثيق الحدث عن طريق ربط النص مع المشهد المنفذ على اللوح لإعطاء صورة أوضح عن مجريات المناسبة التي أقيم لأجلها وذلك بتدوين أسماء الشخصيات التي تظهر عليه من ملوك وأُسرهم وابنائهم وكهنة معابدهم وكتاب وشخصيات أخرى نفذت أشكالها عليها.

ثانيا– كتابات تكريسيه (نذريه):

امتازت الكتابات المسمارية المدونة على الالواح الجدارية (النذرية) بصفة القدسية ووردت بصيغة الفعل: a mu- (na-) ru أو sag – rig_7 [1] كما وردت صيغة nam- ti لتعطي معنى النذر لأجل حياة شخص محدد ، اما صيغة mu - ru فقد جاءت بمعنى كرس او قدس او نذر هي الأكثر شيوعاً في نصوص الالواح الجدارية (النذرية) آنذاك.

فعلى لوح من مدينة أور كتب عليه اسم الملك نرام– سين(٢٢٩١–٢٢٥٥ ق.م) ملك أكد وضع في معبد ننكشزيدا في المدينة (لوح ذو الرقم ٣٤) دون عليه مايأتي:

1- ^{d}nin- gublaga (=EZENxLA)	**لأجل الآله نينكوبلاكا**
– a- sug giš- dú- a- ka- ra	**أسوگگـــشدو أكرا**
– nam- ti	**لاجل حياة**
– ^{d}nu- ra- am- ^{d}EN.ZU	**الإله نرام – سين**
5- dingir a- kà-de^{ki} – ka- šè	**إله مدينة أكـــد**
– nam- ti	**(و)لاجل حياة**
– en- men- an- [na]- ka- [šè]	**انمينانا**
– iš- ṭu{p- DINGIR}	**اش – تب ايلوم**

---

(1) a mu- (na-) ru أو sag – rig_7 : إن صيغة a – Ru هنا وهي جذر فعل مركب كرس يقابله širiktu اما صيغة sag – rig7 فهي تأتي بمعنى أعطى Šarāku و širku أي منذور للخدمة . للمزيد ينظر : MDA, p. 67, NO. 68 and p. 91, NO. 115.

- šabr[a-è] -k[a-ni] موظفه العائد لمعبد

10- a mu-[na – ru] (1) [كرس (نذر)

ومما تقدم يمكن ان نلاحظ ان النص حمل صيغة التكريس والنذر لاجل حياة ابنة الملك نرام سين انمينانا en-men-ana كاهنة الانتو entu (٢) في معبد الإله ننار وقدم هذا النــذر لاجلها في معبد الآلهة ننكشزيدا في مدينة أور وهي المسؤولة عن الطب والشفاء وعبدت فــي العصور السومرية وبما أن النذر قدم في هذا المعبد وليس في معبد ننار(٣) التي كانت كاهنتــه العليا الأمر الذي قد يشير إلى أن هذا اللوح نذر لأجل تحقيق الصحة والعافيــة لحيــاة هــذه الاميرة التي لربما كانت مريضة ، ويقدم النص اسماء شخصيات يــرد ذكرهــا دون تحديــد هويتها فيرد في النص اسم اشتب ايلم Išṭup- Ilum (٤) والنص هنا اتبع اسلوباً اعتمــد أولاً

(1) Holzinger, E., Op. Cit, P. 313. W22.

(٢) entu: ويقابها NIN-DINGIR أي الكاهنة العليا وهو مصطلح يتــألف مــن مقطعــين Beltu = Nin بالاكدية وتعني السيدة، أما المقطع الثاني dingir =ilu الأكدية وتعني الاله. وغالباً مــا شــغلت بنــات العائلات الملكية هذا المنصب ومنهم ابنة الملك نرام- سين الوارد ذكرها في النص إذ نجد أســم الالــه الذي كرست لخدمته موجوداً في اسمها Enmenanna وترتبط هذه الكاهنة بشكل خاص بطقوس الزواج المقدس. ينظر: الذهب، أميرة عيدان، الكاهنات في العصر البابلي القديم، المصدر الســابق ، ص ٢٦-٢٩.

(٣) يرى بعض الباحثين ان موقع العثور على هذا اللوح النذري كان في الفناء الثاني من قصر الملك البــابلي نابونائيد (٥٥٦-٥٣٩ق.م) في مدينة اور الذي بناه لابنته يرجح كونه قد تم نقله في العصــور اللاحقــة ليقدمه الملك البابلي الى ابنته كونه تعبيراً عن قدسية اللوح وتبركاً به ، الامر الذي يشــير الــى مــدى قدسيتها واهتمام ملوك العراق القديم بها والحفاظ عليها للاجيال القادمة. حول ذلك ينظر:

-RIME ,VOL.2, No.2018,P.175-176 .

(٤) Iš-ṭup- Ilum: اسم اكدي معناه الاله حفظــــــــــــــ(ــه) وظهر هذا الاسم فــي نصــوص فــارة والعصر الاكدي وترجم في النص انه من كبار موظفي المعبد .حول هذه الشخصية ينظر :

Di Vito,R.A ,Studies In Third Millennium Sumerian And Akkddian Personal Names , Rome,1993 ,p.193 .

تقديم اللوح باسم الآلهة nin- gublaga الذي ربما كان الهاً شخصياً لها (١)، ومن ثـــم اســـم الشخص الذي قدمه مع اسم الملك نرام–سين ، واخيراً اسم الاميرة التي قدم لاجلها اللوح (٢).

وعلى لوح (ذو الرقم ٣٥) من زمن كوديا امير لكش الذي يقدم نذره للآلهة بابا Baba(٣) جاء فيه :

الآلهة بابا	– **^{d}ba-ab$_{6}$**
سيدته	– **ni[n]-a-ni**
لأجل الحياة	– **nam-ti**
كوديا	– **gù-dé-a**
أمير	– **Énsi**
مدينة لـــگش	– **lagaša^{ki} (4)**

مما تقدم نلاحظ ان كوديا قدم نذراً الى ألهة الخصوبة للحصول على بركتها . وعلى لوح من معبد الإله ننتو في خفاجي (الرقم ٢٦) جاء في النص المدون عليه:

من أجل الإلهه ننتو	**^{d}nin-tu: TÙN**

---

(١) ^{d}nin-gublaga: عرف هذا الاله بأنه سيد قطعان الماشية وخاصة في kiabrig ينظر:
- Wiggermann, F . A . M ., TransTigridian snake Gods, , Op.Cit , P.33-235.

(2) RIME, NO.5018, p.175.

(٣) Baba: كتب اسمها بالصيغة ^{d}ba-ba$_{5}$, ^{d}ba-ba, ba-bú وهي واحدة من أشهر الآلهـــة الســـومرية ورد ذكرها في النصوص منذ عصر فاره إذ اشار اليها الملوك في كتاباتهم مثل اورنمكينا وأنتمينا بوصـــفها الآلهة الأم المسؤولة عن الخصوبة لدى البشر والحيوانات وعرفت بســـيدة الـــوفرة والغـــزارة ووردت بصيغة sal šág.ga وبكونها زوجٌ للإله ننكرسو عبدت في لـــگش وعـــرف معبـــدها هنـــاك بــــ é-urukuga وكان يتم في احتفالات السنة الجديدة في لـــگش تنفيذ طقس الزواج المقدس بينها وبين الإلـــه ننكرسو إله المدينة الحامي ولها معبد في الوركاء أيضاً منذ عهد أورنمكينا أصبحت تذكر بشكل كبير في العديد من الكتابات النذرية خاصة في العصر السومري الحديث منذ زمن حكم الملك كوديا ومنذ الألـــف الثاني قبل الميلاد ارتبط اسمها بالسحر.

للمزيد حول ذلك ينظر: DANEM, p.23 ؛ GDSAM , p.4-9-31

(4) Holzinger, E., Op.Cit, P. 315.

Dumu	**الابنة**
^{d}dam- gal- nun	**دام –گـــال– نون**
é- ba –a	**معبد –با–أ**
Dumu	**الابن**
ma- ab- zu: da	**لـــ هو**
a -mu- ru	**نذر** [١]

النص هنا يشير إلى الآلهة دام – گـــال –نون وهو الاسم السومري للآلهة دامكينـــي damkine زوجٌ الإله أنكي التي عرفت في قصة الخليقة البابلية مع الاله أيا/ أنكي والدة الاله مردوك إله بلاد بابل القومي [٢] وقد وصفت الإلهه دام – گـــال– نون هنا بالطفلـــة للآلهـــة ننتوnin-tu التي عرفت بالسيدة التي تمنح الحياة وعرفت في العراق القديم كونها واحده مـــن الآلهة الام ولقبت بـــ ama dumu dumu. ne أي ام أبناء الابناء أو أم كل الصغار وهـــي ذاتها ننخرساك واشير إليها في قصة الطوفان السومرية [٣] وهنا اشـــارة إلـــى الرغبـــة فـــي الحصول على بركة الآلهة nin-tu بوساطة الآلهة dam- gal- nun التي وصـــفت بالابنـــه التي تعيش في رعاية والدتها اذ قدم هذا اللوح في معبد الآلهة ننتو (نينخرساك) لما تمتع بـــه من قدسية ومكانة ليس للبشر فحسب بل حتى الآلهة الصغيرة مثـــل دام – گـــــال –نـــون ، فالنص هنا يشير إلى التقرب إلى الآلهة الكبيرة بوساطة آلهة أخرى ، ربما لتكون شفيعاً لديها وهو ما يشير إليه المشهد الفني المنفذ على سطح اللوح وكان هذا الموضوع حاضـــراً علـــى مشاهد الأختام الاسطوانية في اثناء العصر الاكدي[٤].

يثير النص هنا بعض التساؤل حول طبيعة الفكر الديني الذي يحاول الاعتمـــاد علـــى الوساطة والتقرب إلى الآلهة بآلهة أخرى لها مكانة لديها وهو أمر قـــد يـــدخلنا فـــي بعـــض

([1]) Ibid, p. 310 .

([٢]) بشير الاسود، حكمت، أدب الرثاء في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢، ص٦٨.

وينظر: فاضل، فاتن موفق، رموز الالهة في العراق القديم ، المصدر السابق، ص٣٠.

([3]) DANEM, P. 135.

([٤]) ولمزيد من الاطلاع ينظر: رشيد صبحي أنور، فن الاختام الاسطوانية ، المصدر السابق، ص٦٠.

المعتقدات التي يؤمن بها عدد من الناس في عصرنا الحالي ومحاولة التقرب إلى الله الواحد عن طريق شفاعة الرسل والأئمة والصالحين اعتقاداً بمكانتهم لدى الباري عزوجل الأمر الذي قد يؤدي على وفق المعتقدات هذه إلى تحقيق أمانيهم وحمايتهم وقبول دعواتهم بشكل أسرع وأفضل وهو ما يخالف الشريعة الإسلامية طبعاً لكنهُ أمر لا زال يؤمن به البعض حتى يومنا هذا الذي يعود بجذوره إلى ازمنه قديمة جداً قد تصل إلى العصور السومرية التي نحن بصدد الحديث عنها، ولاسيما أن الكثير من العادات والتقاليد والأفكار تناقلتها الأجيال جيل بعد جيل لذا نجد النص المسماري هنا يدفعنا إلى هذه المقارنة البسيطة لمحاولة تقريب الصورة مع فارق التشبيه طبعاً.

أما إذا انتقلنا إلى نصوص الكتابات المسمارية المدونه على الالواح من نفر (نيبور) مركز عبادة الإله أنليل يردنا النص الاتي على اللوح (ذو الرقم ٢٣) :

لأجل الآلهة عشتار (١)	– **^{d}INANNA. EDEN(MÙŠ,ÍL)**
أور– أنليل	– **ur-en-líl**
كبير التجار	– **dam-gàr-gal**
نذر	– **a mu-ru** [2]

النص يشير إلى تقديم اللوح بوصفه جزءاً من نذر مقدم إلى الآلهة أنانا (عشتار) من رئيس التجار dam-gàr-gal(٣) المدعو اور– انليل الذي تشير اليه نصوص اخرى كونه

(١) عشتار: وهي آلهة الحب والجمال والحرب، عبدت في بلاد الرافدين منذ عهود مبكرة ، واحتلت مكانة كبيرة ومهمة في الفكر الديني السومري ، عرف اسمها بصيغة ^{d}nin-an-na أي سيدة السماء وعرفت بالاكدية بصيغة (Ištar) وينسب اليها صفة الخصوبة والتكاثر وهو ما تؤكده الاساطير الكثيرة التي نسجت حولها خاصة نزولها إلى العالم السفلي لأجل الإله دموزي. للمزيد ينظر: فاضل، فاتن موفق، رموز أهم الآلهة في العراق القديم، المصدر السابق، ص ٩٣–٩٤.

(2) Holzinger, E., Op.Cit, p. 311.

(3) MDA.No.557, p.231. No.343, p.157.

Also see:Barton,G.A.,The Royal Inscriptions Of Sumer And Akkad London,1929, P.6-7.

حاكما لمدينة نفر ولا يعرف أكان هو المقصود ذاته في هذه النصوص أم مجرد تشـــابه فـــي الاسماء (١)، فان كان مجرد شخصية ذات مكانة مهمه سيؤكد عدم اقتصار تقديم ألواح النذور على الملوك والحكام حصراً ، وانما تعادها الى كبار الشخصيات انذاك .

وعلى نص اخر يؤكد ما ورد اعلاه على اللوح (ذو الرقم ١٣) ورد فيه:

لأجل الآلهة(عشتار)	– **^{d}nin-sar**
لو– ما	– **lum-ma**
كبير نحاتي الحجر	– **GAL-ZADIM**
كرس (نذر)	– **a-mu-ru** (2)

حدد النص هنا هوية الشخص الذي اقام اللوح النذري ويدعى لوما ، كما حدد وظيفتـــه ايضا بأنه الـــGAL-ZADIM (٣) وهو كبير قاطعي الأحجار الكريمة الذي قدم نذره مكرساً للآلهة ^{d}nin-sar وهي الآلهة عشتار التي قدم اللوح في معبدها وعرفت بعـــدة ألقـــاب منهـــا nin-me-sear-ra أي سيدة النواميس الإلهية (٤) إذ عبدت هذهِ الآلهة في انحاء بلاد الرافـــدين ومركز عبادتها كان في مدينة الوركاء (٥) ،ويلاحظ هنا الاسلوب المتبـــع فـــي كتابـــة نـــص

---

(١) ورد اسم اور– انليل على احد النصوص المكتشفة من نيبور التي وصـــفته بأنـــه حاكمـــاً علـــى مدينـــة نيبور(نفر) وعلى النحو الأتي:

اور–انليل	**Ur . En .LiL**
انسي مدينة نيبور	**en_5. si nibru.ke**

–حول النص اعلاه ينظر:

Buccellati,Giorgio and Biggs ,R.D,Cuneiform Texts From Nippur The Eighth and Ninth Seasons,No.17,Oic,Chicago,1969 ,p.6 .

(2) FAOS, An Nip.24.

(٣) GAL-ZADIM: ورد في السطر الثالث من النص ليعني كبير تجار الأحجار الكريمة وجاء بالصـــيغة الاتي : ZA-DÍM=zadimmu التي تعني الأحجار الكريمة

ينظر للمزيد:

-MDA, p.43, No.4

(٤) فاضل، فاتن موفق، رموز أهم الآلهة في العراق القديم ، المصدر السابق، ص٩٦.

(٥) باقر طه، مقدمة في أدب العراق القديم، بغداد،١٩٧٦، ص ٢٣٨–٢٣٩.

التكريس (النذر) على اللوح تضمنت اسم الإله أولاً ، ومن ثم متبوعاً بأسم صاحب التكـــريس(النذر) ، ومن ثم الاشار إلى وظيفته التي يشغلها وهو ما اشار إليه نص الكتابة أعلاه .

كما ورد في نص لوح للكاهن دودو (ذو الرقم١٩) وعلى النحو الاتي:

خلف الكاهن:

دودو	– **[d] u- du**
كاهن معبد	– **[sa] nga maḫ**
الاله ننكرسو	– **^{d}nin-gír-su-ka**

أما الكتابة في الأعلى إلى يسار حافة الصورة عن البقرة

من أجل الإله ننكرسو	– **^{d}nin-gír-su**
إلى معبد الخمسين	– **é-ninnu-ra** (1)
دودو	– **du-du**
كاهن معبد الإله ننكرسو	– **sanga- ^{d}nin-gír-sú-ka-ke**
من مدينة أورو إلى الأعلى	– **uruxa. a^{ki} –ta mu-na-ta-e_{11}**
لهذا المسمار	– **KAK-GIŠ. ÙR- še**
هو قد أنجزها (٢)	– **mu-na-dím**

إن النص هنا يشير إلى الكاهن الأعلى لمعبد الاله نينكرسو الذي قدم نذره اليه بوصفه حامي مدينة لـــگش إذ يقدم تقديساً وتكريساً خاصاً عدةُ هبةً مقدمةً إلـــى الآلهـــة ، واعطـــى للمسمار الذي يحتل مركز الثقب الوسطي للوح قدسية وأهمية مما يشير إلى أن الهدف منهـــا

(1) é-ninnu-ra: أي معبد الخمسين (طيور أنزو البيضاء) وهو معبد الإله ننكرسو في لـــگش واسمه الكامل ^{mušen}bābbar ninnu-anzu بناه ميسليم وأورنانشه وذكر في كتابات أياناتم الأول وأعيد إعمـــاره فـــي عهد انتمينا واورنمكينا، واشتهر بشكل كبير في عهد كوديا وأورننكرسو الثاني، ذكر هـــذا المعبـــد فـــي الطقوس الدينية والتراتيل المقدسة المقدمة للإله ننورتا كما ذكر في الآداب السومرية ومرثيـــات مدينـــة أور. ينظر:

- George, A.R., Op.Cit, No, 897 .

(2) Holzinger, E., Op.Cit, P. 310.

ليس وظيفياً فحسب بل شكل فكراً دينياً خاصاً سعى إلى تأكيد قدسية اللوح بكل اجزائه كالثقب الوسطي والمسمار في محاولة لاضفاء صفة دينية خاصة تحيط به، وربما كان هدفها حمايتـــه من ايدي العابثين والحفاظ عليه للأجيال القادمة من بعده حفاظاً على النذر المقدم الذي خـــرج كهبة من صاحبه ليصبح ملكاً للآلهة التي قدم لها، لذا فكان لابد من المحافظة عليه من التلف، ولاسيما أن الإنسان يفنى ويموت إلا أن الآلهة تتمتع بصفة الخلود الأمر الذي سيمنح النـــذور المقدمة لها الخلود أيضاً لما بعد حياة هذا الإنسان لأنها سترافق الآلهـــة الخالـــدة مـــا دامـــت موجودة وما دام الإنسان قائماً على خدمتها.

واخيراً وردنا نص مدون على لوح اخر من لكش كان النذر او التكريس مقـــدماً فيـــه للالهه ضمنياً دون استخدام العبارات ذاتها التي اعتدناها في النصوص السابقة (لوح ذو الرقم ٣٣) اذ جاء فيه:

- **DUMU ^{d}na-ra-am-^{d}EN.ZU**	**ابن نرام سين**
- **da-núm**	**العظيم**
- **Lugul**	**ملك**
- **na-bi- úl- maš**	**نابي – أولماش**
- **ÉNSI**	**أمير**
- **tu-tu.KI**	**مدينة توتو**
- **Li-pu-uš-i-a-um**	**ليبُشيا أوم**
- **BALAG-DI**	**منشدة العتاب**
- **^{d}SIN.ZU**	**الإله سين**
- **DUMU-MUNUS-sú** (1)	**ابنته**

فالنص هنا فيه عدة اشارات الأولى أنه مقدم من أحد أبناء الملك نرام- سين الذي أشار إلى نفسه بصفة أمير مدينة توتو tu-tu ربما كان الاسم القديم لمدينة لـــگش (٢) كمـــا يشـــير

---

(1) Holzinger, E., Op.Cit, p. 313.

(٢) ^{ki}tu-tu: قد تكون تسمية توتو احدى التسميات التي اطلقت على مدينة لكش إذ لا تعرف مدينة حملت هذا الاسم سوى انها تذكر بالاسم القديم لموقع خفاجي(توتوب)، وربما قد سقط الحرف الاخير من الكلمة .

النص إلى حفيدة هذا الملك إذ تشير النصوص المسمارية الى انها كانت منشدة وعازفـــة فـــي معبد إله القمر سين في مدينة لـــگش ، وان النص هنا يصفها بمنشدة العتاب أي انها كانت من عازفي الالحان الحزينة من صنف الكالا ، وربما كانت الكاهنة العليا في هذا المعبد التي تدعى بـــ(الكالا ماخ)[١].

ومما تقدم يمكن ان نلاحظ ان كتابات التكريس او النذور تؤكد عدة امور يمكن إجمالها بمايأتي:

اولا: اكدت إنها كانت تقام من كبار الشخصيات في المدينة ولم تكـــن حكـــراً علـــى الملـــوك والحكام فقط الذين ربما استغلوا ضعف السلطة الحاكمة ، الامر الذي يؤدي الى تنامي نفوذهم وقيامهم بأعمال توازي اعمال الملوك.

ثانياً: إن الالواح المقدمة في مدينة لكش لم تقدم الى الاله ننكرسو فحسب، بل الى اكثر من اله في معابد المدينة ، الامر الذي قد يشير الى تقديس الالهة جميعها على حد سواء دون تميز او تفاضل ، وهو تحديداً ما عبرت عنه الواح كوديا بعكس الاعمال من عصـــر فجر السلالات في مدينة لكش التي قدمت جميعها الى الآلهة ننكرسو حصراً ، الامـــر الذي يشير الى تغير في النظرة الدينية التي سمحت بتقديم النذور الى الآلهـــة كافـــة ، وليس لاله المدينة الحامي ، ربما لانها كانت مقدمة لمناسبه عامة وهي بناء المعابد في المدينة التي يحرسها هذا الاله بعكس الالواح النذور والتكريس التي قـــدمت لأهـــداف شخصية .

ثالثا: قدمت بأسماء بنات الأسر الحاكمة وبوساطة شخصيات رجالية اذ لم نعثر على لوح مقدم من النساء بشكل مباشر الى الالهة وهو امر له ارتباط بالفكر الديني العراقـــي القـــديم واختيار الالهة للرجل وسيطٍ لها في ادارة امور البشر.

رابعا: اكدت الكتابات بوجود الوساطة والتقرب بالآلهة عن طريق الهه اخرى.

---

(1) MDA. p.121, No.212

وينظر: رشيد، صبحي أنور، "الموسيقى" ، المصدر السابق ، ص٤١٤-٤١٨.

خامسا: اشارت الى ان تقديمها في معابد الآلهة كان على وفق احتياجات الفرد منها كتقـــديمها لاجل الحياة والخصوبة او لاجل الصحة والعافية وغيرها مما تقدم على وفـــق نـــوع الاله المعبود وهي تعكس رغبات شخصية لأصحابها.

ثالثاً – كتابات تذكاريه:

خلد ملوك العراق القديم انتصاراتهم العسكرية على نتاجاتهم الفنية فنجد الملك نرام سين قد اقام لوحاً(ذو الرقم ٣٢) جاء فيه:

نرام سين	– ^{d}**na-ra-am-**^{d}**EN.ZU**
القوي	– **da-núm**
ملك	– **LUGAL**
الجهات	– **ki-ib-ra-tim**
الأربع (للعالم)	– **ar-ba-im**
المنتصر/الفاتح	– **SAG-GIŠ-RA**
مدينة أرمانوم	– **ar-ma-nim.KI**
و	– **ù**
مدينة ايبلا	**eb-la.KI** (1)

يعد نرام – سين الملك الوحيد الذي دون اسمه مسبوقاً بعلامة الالوهية من بين ملوك العراق القديم وهذه دلالة على انه قد وصل الى مصاف الآلهة، فضلاً عن حمله لقـــب ملـــك الجهات الاربع في دلالة سياسية على المكانة وسعة النفوذ التي كان يتمتع بها عند وضع هـــذا

(1) RIME, Vol. 2. P.136, No.27.

اللوح وسيطرته على عدة مناطق من انحاء الشرق الأدنى القديم (١) ومنها مـــدينتي ارمـــانوم وابيلا في بلاد الشام واللتان هزمهما وكانت مناسبة لوضع اللوح.(٢)

رابعاً- كتابات أخر ى:

عثر على عدد من الالواح الجدارية (النذرية) التي حملت نصوصاً غير متكاملة لم تساعد على تحديد مضمونها ، فعلى لوح مهشم (ذو الرقم ٢٠) اشار إلى :

إياناتم	- **en-an-na-túm**
أمير	- **énsi**
مدينة لـــگش	- **lagaša^{ki}** (3)

فالنص هنا يشير إلى اسم الحاكم اياناتم دون تحديده إن كان الأول أم الثاني إذ حمل ملكان من ملوك سلالة لـــگش الأولى الاسم ذاته وهما أياناتم الأول الذي حكم بحدود عام ٢٤٤٥ق.م وحفيده أياناتم الثاني الذي حكم بحدود عام ٢٣٩٥ ق.م ، ولم يشر مضمون النص المتبقي الى اية معلومات اخرى تساعدنا في تحليله اكثر والتوصل الى مناسبة اقامته.(٤)

وعلى بقايا لوح مكتشف في لكش (ذو الرقم ٣٨) جاء في نص الكتابة المسمارية المتبقية عليه ما يأتي :

الآلهة نين-سون -^{d}**nin-sún**

---

(١) استطاع ملوك السلالة الأكدية من توسيع سلطانهم خاصة في عهد نرام – سين إذ امتـــدت ســـلطته إلـــى سواحل البحر المتوسط فسيطر على مناطق شمال سورية وصولاً الى مدن الساحل الفينيقي وكان هدفـــه الاساس تأمين مصادر المواد الخام من معادن وأخشاب وأحجار. للمزيد ينظر: باقر، طه، المقدمـــة فـــي تاريخ الحضارات" ، المصدر السابق، ص١٢٦-١٢٧.

(٢) أرمانوم: وهي الصيغة القديمة لمدينة حلب التي عرفت في عصور الاشورية بـــ خلبو ḫ aLpu. ينظـــر حول ذلك: RGTC, Band-I-, p.18 .

(3) FAOS, En. I.1, p.182.

(4) Strommenger, E., Op.Cit, PL.70, P.396.

نص الكتابة هنا لايشير إلى شيء سوى اسم الآلهة نينسون التي عبدت في بلاد الرافدين وكانت أماً لعدد من ملوك مدينة لكش وأور الثالثة ومنهم الملك شولجي(٢٢٥٥-٢٠٤٠ ق.م) الذي يرى البعض عائدية هذا اللوح إلى عهده(١)

واخيراً على كسرة من لوح (ذو الرقم ٤٢- ب) وهي جزء مكمل للوح (ذو الرقم ٣) دونت عليه كتابة مسمارية جاء فيها :

الكلب الصغير(٢) **me – ra – nú[m] او mī/ērā num**

ان العبارة الواردة في النص اعلاه تعني اسم شخص وهو أمر متعارف عليه منذ العصر الاكدي وهي تسمية جزرية عرف بها الجزريون (الساميون) (٣) تحديدا اذ تلقبوا بهذه الاسماء وهو أمر ينطبق على الشخص الجالس في اللوح (ذو الرقم ٤٢ أ- ب) وظهور هكذا تسمية على لوح من عصر فجر السلالات وفي هذه المرحلة المبكرة من تاريخ العراق القديم يؤكد وجود تعايش سلمي كان قائماً بين السومريين والجزريين (٤)وهو ما تدعمه جداول الملوك السومريين التي قدمت معلومات مفصلة عن الملوك الذين حكموا بلاد الرافدين مقسمة أياهم على ملوك حكموا قبل الطوفان وآخرين حكموا بعده ، ومنهم ملوك السلالة الأولى من كيش التي حمل عدداً من ملوكها أسماء ارتبطت بأسماء الحيوانات ومنهم الملك كلبوم (kalbum) وهو الكلب والملك قالموم ((qalūmu(m)) وهو الحمل أو الخروف الصغير(٥) ، الامر الذي يؤكد عائدية النص اعلاه الى احد الملوك من ذوي الاصول الجزرية .

---

(1) Holzinger, E., Op.Cit, P.316.

(2) Kuhne, H., " Die wiehplette Des Meranum", Op. Cit, P.121

(٣) دخل الجزريون بلاد الرافدين من جزيرة العرب على شكل هجرات ومجموعات متعاقبة و تمكنوا من تأسيس سلالة حاكمة في بلاد الرافدين. للمزيد ينظر: باقر، طه ،" مقدمة في تاريخ الحضارات "،المصدر السابق، ص١١٥.

(٤) الاحمد ، سامي سعيد، السومريون ،المصدر السابق ، ص ٤٨ .

(5) Holzinger, E., Op.Cit, P.316 -217.
Also See;
Jacobsen, T. , The Sumerian king List, Chicago, 1939, p.17.

- استمر ذكر اسماء الحيوانات في الكتابات الملكية من العصور اللاحقة من تاريخ العراق القديم اذ شبه الملك الاشوري سين-اخي -اريبا (سنحاريب) ٧٠٥-٦٨١ق.م في كتاباته بيل-ابني بالكلب الصغير(الجرو) اشارة منه الى ولائه التام للتاج الاشوري فكافأه بان اجلسه على العرش البابلي بعد ان

المبحث الثاني

المناسبات التي أقيمت لأجلها الالواح الجدارية (النذرية)

عرفت لوحات النذور الجدارية بانها جاءت لتعبر بالدرجة الأساس عن وظيفة في بناية المعبد كما كانت احدى وسائل التعبير عن المناسبات التي اقيمت لاجلها ومن خلال تحليل مـا ورد عليها من مشاهد فنية وكتابات مسمارية عبرت عن ذلك ودخلت جميعهـا فـي الاطـار الديني الذي اقيم لاجله اللوح بالدرجة الاساس وهو ما اثبتته المشاهد الفنية التي نحتت عليهـا خاصة تلك التي جاءت خالية من أي كتابات مسمارية فتبقى مجرد ألـواح صـماء لا تقـدم توضيحاً لطبيعة الحدث الذي نحتت لأجله ، الأمر الذي يدفع بنا إلى استنتاج مناسبة العمل من خلال المشاهد الفنية المنفذة عليها فمشاهد السكب المقدس امام الآلهة كما في الالـواح (ذات الارقام ٢١-٢٢-٢٣-٢٤) قد تدفعنا إلى الاعتقاد بأن المناسبة هنا تتعلق ربمـا بأعيـاد راس السنة الجديدة وما يرافقها من مراسيم بعد السكب المقدس الذي كان يقوم بـه الكهنـة لطـرد الارواح الشريرة وهي من الطقوس التي كانت تتم ايضاً ضمن مراسيم بناء المعابد وتدشـينها [١] ، اما الزواج المقدس كما في اللوح (ذي الرقم٢٧) فجاء معبراً ايضاً عن احد الطقوس التي كانت تتم في احتفالات أعياد رأس السنة الجديدة والتي حظيت بإهتمام سكان العراق القديم وتم التعبير عنها على مشاهد الالواح كونها مناسبة مهمة ولاسيما انها كانت تتم في بعض الاوقات من الملك نفسه بحضور الكاهنة العليا [٢] ، كما كان تقديم الملك امام الآلهة من المناسبات التي عبرت عنها مشاهدها وهي جزء من طقوس اعياد راس السنة التي كان يتم فيها توجه الملـك نحو المعبد للوقوف امام الاله وتقديم تقريره عن انجازاته في أثناء السنة المنصرمة واعترافاته بالذنوب التي ارتكبها خلالها وخلعه لشارات الملك وبعد الانتهاء من هذه المراسيم يصفع الملك على وجهه من الكاهن الاعلى المشرف عليها ممثلاً للاله في المعبد ، وبعد ذلك يصفح عـن

انهى الملك الاشوري حملاته العسكرية في الجبهة الجنوبية فاعادها ضمن دائرة بلاد اشور اذ قال بالنص الاتي:

- **((....الذي نشأ كلجرو في قصري ونصبته حاكما على بلاد سومر واكد...)).**

حول ذلك ينظر: See : AS , p.54 , No. 54 ; p.57, No.13 .

(١) مجيد ، ليث حسين،الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق ، ص٦٠-٦١

(٢) بصمه جي ، فرج، " الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق ، ص٦٧.

الملك وتعاد له شاراته مرة اخرى ليتولى من جديد ادارة امور البلاد ، ومن ثم يخرج خـــارج المعبد إذ سكان مدينته بانتظاره فكانت هذه الاحداث من المناسبات التي نفذت عليها(١) أمـــا إذا انتقلنا إلى مشاهد الالواح (ذات الارقام ٦، ٩، ١٠، ٤٠ب) التي جسدت فكرة الصـــراع بـــين الحيوانات أو بين البشر والحيوانات أو بين البشر انفسهم فهي تعبر عن فكرة الصـــراع بـــين الخير والشر وهو ما يقودنا مرة أخرى إلى أعياد رأس السنة الجديدة التي ترمز بشكل عـــام إلى فكرة الصراع بين قوى الطبيعة وانتصار الخير على الشر بانتصار آلهة الخصوبة والحياة بحلول فصل الربيع على آلهة الشر والتدمير في الكون(٢) .

وختاماً لما تقدم نجد أن المناسبات كافة التي أقيمت لأجلها الالواح حملت مشاهد دينية بالدرجة الأساس كانت تقام بمناسبة حلول رأس السنة الجديدة وما تشكله من حدث مهم يشارك فيه الملك وعامة الشعب بحضور الآلهة فهو من الأعياد والعبادات المهمة فـــي تـــاريخ بـــلاد الرافدين وعرف بـــ (عيد اكيتو) لدى البابليين وفي السومرية عرف بـــ (زكموك) وخصصت له معابد معينة إذ يقام في عدد من المدن في الربيع ما بين (آذار ونيسان) خاصة في بابـــل ، أما في أور والوركاء فكان يعقد في الخريف والربيع ويستغرق ما يقارب ١٢ يوماً ويتضـــمن عدة مراسيم تبدأ بتطهير المعابد التي يقام فيها الاحتفال وينتهي بالزواج المقدس ومن ثم عودة الآلهة إلى المدن التي جاءت منها (٣) .

اما مجالس الشرب وما رافقها من مظاهر تقديم القرابين فهـــي معبـــرة أيضـــاً عـــن الاحتفالات التي كانت تتم في أعياد رأس السنة وحضور الملك والملكة لها والتي يرى البعض أنها تمثل حضورا للآلهة وليس للبشر الذي كان حضوره فيها ممثلاً عنهـــا، وربمـــا عبـــرت

---

(١) النعيمي ، راجحة خضر ،الاعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين ، المصدر السابق ، ص١٠٩-١١٢ .

(٢) ان الصراع ضد آلهه العماء أو قوى العماء انما يعكس- فضلاً عن الصراع بين قوى الخير والشر- ذلك الصراع الذي خاضه الانسان مع بيئته الطبيعية ومحاولة تذليل الصعوبات التي واجهته فـــي اســـتيطانه لاول مرة عليها لاسيما في القسم الجنوبي من بلاد الرافدين الذي كان بحاجة لجهود كبيـــرة لاستصـــلاح ارضه والتغلب على المياه وتنظيم الري واقامة السدود الذي كان من نتيجته قيام هذه الحضارة الكبيـــرة وهو ما سعت الاساطير السومرية والبابلية للتعبير عنه في طياتها . لمزيد من التفصيل حول ذلك ينظر : باقر، طه وفرنسيس، بشير،" الخليقة واصل الوجود "، المصدر السابق ، ص١٠-١١ .

(٣) النعيمي ، راجحة خضر ، الاعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين ، المصدر السابق ، ص١٣٢-١٣٤ . باقر ، طه ،" مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة" ،المصدر السابق، ص٢٥٧-٢٦٥.

المشاهد المرافقة لها عن مناسبة اخرى غير الاحتفال بأعياد راس السنة ففي بعض المشاهد المنفذة عليها نجد العربات والقوارب مرافقة لمجالس الشرب ، الامر الذي يشير الى الانتصارات العسكرية التي حققها ملوك العراق القديم بدعم الآلهة وتأييدها والاستعداد لحملة عسكرية او استعراض بمناسبة النصر الذي تحقق وبحضور الملك شخصياً فكان هذا تعبيراً عن دور الآلهة التي لولاها لما تحقق النصر على الاعداء ، ولاسيما ان الحملات العسكرية لم تكن تتم الا بعد الحصول على موافقة الآلهة ومباركتها فغالباً ما كان الكهنة يرافقون الجيش في حملاتهم لاجل اداء الصلوات والادعيه التي تساعد على رفع المعنويات لتحقيق النصر المنشود وهو ما دفعهم الى اقامة لوح جداري نذري لها بوصفه شكراً وعرفاناً الى الآلهة التي باركت نصرهم (الالواح ذات الارقام ٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ٢٥، ٤١)[١] .

(١) تعد الكتابات النذرية سواء الواردة على الألواح أم الأواني والمزهريات والمسامير وغيرها من مصادر معلوماتنا عن التاريخ السياسي لبلاد الرافدين ووسيلةً مهمة للتذكير بأعمال هؤلاء الملوك ومنجزاتهم بعد صياغتها بأسلوب ديني يناسب المكان المقدس (المعبد) الذي ستعلق فيها هذه الألواح والتي عدت لاحقاً مصدر مهماً اعتمد عليها في كتابة الوثائق الأدبية والتاريخية فيما بعد . حول ذلك ينظر:

كريمر ، صموئيل نوح ، المصدر السابق، ص٤٦-٤٧.

الخاتمة

وفي ختام دراستنا لابد من ان نذكر ابرز الاستنتاجات التي توصلنا اليها ويمكن حصرها بما يأتي:-

١- يعد تقديم الألواح الجدارية(النذرية) في المعابد السومرية جزءاً من الفكر الديني لدى قدماء العراقيين ومن وسائل تقربهم إلى الالههلتحقيقرغباتهم وحمايتهم من الأخطار المحيطة بهمكما كانت احدى وسائل تقديمالشكر والامتنان لها انذاك.

٢- إن إقامتها في أماكن مخفية داخل المعابد بعيداً عن أنظار العامة يؤكد خصوصيتها بين من أقامها والالهه التي أقيمتلأجلها بعيداً عن أيةأهدافإعلامية دعائية اعتدناها في الأعمالالأخرى من المرحلة الزمنية نفسها او من العصور اللاحقة وهو ما يؤكده ضعف المستوى الفني في أسلوب نحتها الخشن الرديء وغير المهندم الذي لايعبر عن الإبداع الحقيقي الذي عرف به الفنان العراقي ومنذ العصور المبكرة .

٣- اقتصر تقديمها على العصور السومرية – الاكدية إذ لم يعثر بعد هذا التاريخ على ألواح جدارية نذريه اخرى ، الأمر الذي يؤكد إنهاكانت جزءاً من الفكر الديني السومري ، وانتهى وجودها واستخدامها مع انتهاء وجود السومريين السياسي .

٤- ان ظهورها في العصر الاكدي يعكس حقيقة التعايش السلمي مابين السومريين والاكديين وتأثرهم بالفكر الديني السومري ، ولاسيما وان العديد من بنات الملوك الاكديين وحفيداتهم كن كاهنات في المعابد ، لذا عثر على العديد من الألواح التي تعود الى العصر ذاته.

٥- كان تقديمها من الملوك والحكام وأبناءالأسر الحاكمة ، فضلاً عن كبار الشخصيات من أصحاب المكانة والنفوذ الذين لربما استغلوا ضعف السلطة الحاكمة لإقامة ألواحهم النذرية الخاصة التي عبرت عن المكانة التي احتلوها في البلاطات الملكية فهي بمثابة نذور شخصية لهم ،إذ لم يعثر على أية ألواح اخرى قدمت منالعامة فلو كانت موجودة لكان لدينا اليوم أعداد هائلة منها.

٦- الكثير منها كانت تمجد الانتصارات العسكرية والاحتفالات بها بمشاركة الملك والجيش وأبناء الشعب وما يرافق ذلك من تقديم النذور والقرابين إلى الالهه والتعبير بصورة رمزية عن طبيعة الحدث الذي أقيمتلأجله .

٧- لم تقدم الكتابات المسمارية المدونة عليها بشكل صريح الغاية الأساس من إقامتها اذ كانت الكتابات مقتضبة وقصيرة وكانت في الكثير منها غير واضحة المعنىيلف الغموض الكثير منها مما أدىإلى عدم فهم النص بصورة واضحة ، وربما كان صغر حجم اللوح

المدونةعليهاهذه النصوص وما يرافقها من مشاهد فنية سبباً في تحديد حجمه وانعكاس ذلك على قلة المعلومات الواردة فيه ورمزيتها ، وربما كان لخصوصية العمل بين الفرد وألهته ومعرفتها المسبقة باحتياجات من تقدم بهذا النذر عدم حاجته الى توضيحه أكثر.

٨- كانت قياساتها محددة مما يؤكد وجود تعليمات ملكية او كهنوتية حددتها مسبقاً من حيث القياسات والثقب المركزي والموضوعات التي نحتت عليها فضلاً عن عدم تحمل الجدار الطيني لاكبر من هذه القياسات.

٩- تعد البدايات الأولىللأعمال التذكارية ولفن إقامةالألواح الجدارية التي أقيمت في العصور اللاحقة خاصة وأنها اعتمدت في الكثير من المشاهد الفنية المنفذة عليها على أسلوب السرد القصصي الذي عبرت عنه مجالس الشرب وتدشين المعابد والاحتفالات المرافقة لها وسعي الفنان العراقي القديمإلى الربط مابين النص المدون والمشهد الفني المنفذ على اللوح النذري والتعبير عن ذلك بصورة رمزية ،إذكان لصغر حجمه سبباً حال دون التوسع في التعبير عن طبيعة الحدث الذي أقيملأجله .

١٠- اعتماد الشفافية في عرض الأشكال غير الظاهرة للعيان في الحدث المنفذ على اللوح كإظهار الأسماك السابحة في النهر لإضفاء نوع من الحركة والحيوية على العمل وهو ما نفذ على الأعمال الأخرى من الرسوم الجدارية وغيرها في العصور اللاحقة .

١١- تضخيم حجم الشخصيات التي بيدها السلطة وإبرازها بشكل اكبر من باقي الشخوص المنحوتةوالذين جسدهم النحات بحجم اصغر في محاولة منه لتأكيد المكانة الرفيعة والعالية لمن بيده الحكم والسلطة في البلاد وكان هذا اسلوباً انتهجه فنانو العراق القديم.

١٢- الوحدة الزخرفية في عرض الأشكال المنفذة على اللوحوالذي قسم علىحقولأفقية كان فيها نصف المشهد في الجانبالأيمنمطابقاً تماماً للنصف الأيسر فلم يطرأ أي تغيير على الحركات فيها .

١٣- اعتاد الفنان العراقي القديمعلى إبراز الوضع الجانبيوتجسيده في نحت الاشكال المختلفة وهو الأسلوب الذي اتبع في الأعمال الفنية الأخرى من المدة الزمنية ذاتها ومن عصور لاحقة فنجده يصور وجوه الأشخاصوالأقدام بالوضع الجانبي ، في حينصور باقي الجذع بالوضع الأماميسعياً منه الى إعطاء صورة أوضح عن الأشكال المنفذة كافة في أعمالهفكان التصوير الجانبي أكثر الأوضاع تفضيلاً لديه .

١٤- اختلفت الالواح الجدارية(النذرية) في قياساتها التي قد تتراوح مابين ٢٠-٤٥سم، فضلاً عن صنعها من مختلف انواع الاحجار المتوفرة في ارض العراق القديم او خارج حدوده.

المصادر

القران الكريم

اولا: ثبت المصادر العربية

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب، مج٥، بيروت، ١٩٩٤.
- الأحمد، سامي سعيد، السومريون وتراثهم الحضاري، (بغداد، ١٩٧٥).
- الاحمد، سامي سعيد،" المستعمرة الاشورية في اسيا الصغرى" ، مجلة سومر ، مج٣٣،بغداد،١٩٧٧.
- الأحمد، سامي سعيد، تاريخ الخليج العربي من أقدم الأزمنة حتى التحرير العربي، بغداد،١٩٨٤ .
- اسماعيل ، بهيجة خليل ، "المستعمرات التجارية الاشورية في الاناضول" ،مجلة النفط والتنمية،عدد٧-٨،بغداد ،١٩٨١ .
- اسماعيل، فاروق، المركز التجاري (كاروم karum) في الألف الثاني قبل الميلاد ،مجلة الحوليات الاثرية العربية السورية، عدد٤٣ ،سنة ١٩٩٤.
- إسماعيل، خالد سالم ، "الأحجار في المدونات العراقية القديمة"، بحث مقدم الى ندوة الاحجار والجواهر، بغداد،١٩٩٣.
- الاسود، حكمت بشير، أدب الرثاء في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل،٢٠٠٢.
- الاغا ،وسناء حسون ،الطين في حضارة بلاد الرافدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل ،٢٠٠٤ .
- اوبنهايم ، ليو، بلاد مابين النهرين ،ترجمة :سعدي فيضي عبد الرزاق ، ط٢، بغداد ، ١٩٨٦.
- بارو، اندريه، سومر فنونها وحضارتها ،ترجمة وتعليق :عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد،١٩٧٧ .
- بارو ،اندريه ، بلاد أشور ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد ١٩٨٠.
- الباشا، حسن، تاريخ الفن في العراق القديم، ط١، القاهرة، ١٩٥٦.
- باقر، طه، "علاقات بلاد الرافدين بجزيرة العرب" ، سومر، ج٢، عدد٥، سنة ١٩٤٩.
- باقر، طه وفرنسيس، بشير، "الخليقة وأصل الوجود"، سومر، ج١، مج٥، ١٩٤٩.
- باقر، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة،القسم الاول، ط٢، بغداد، ١٩٥٥.

- باقر طه، مقدمة في أدب العراق القديم، بغداد ، ١٩٧٦ .
- بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، سومر، جـ١، مـج٧، سنة ١٩٥١.
- البياتي ، امنة فاضل، الروح الحامية الاماسوفي ضوء النصوص المسمارية والشواهد الأثرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١.
- الجادر، وليد، الأزياء والأثاث، حضارة العراق، ج٤، بغداد، ١٩٨٥.
- الجادر، وليد، "المنتديات العامة وصناعة الأغذية في وادي الرافدين القديم"، آفاق عربية، سنة ١١، عدد ١٠، ١٩٨٦.
- جبسن ، ماكواير ،" تنقيبات المعهد الشرقي في نفر الموسم السابع عشر ١٩٨٧ "، ترجمة : عبد العزيز حميد ، سومر ، مج ٥٠ ، ١٩٩٩٩-٢٠٠٠ .
- الجميلي، عامر، الكاتب في بلاد الرافدين، دمشق، ٢٠٠١.
- جودي ، محمد حسين، تاريخ الفن العراقي القديم،ج١،بغداد، ١٩٧٤.
- الحاج محمد، هيفاء احمد عبد، القاب حكام وملوك العراق القديم، رسالة ماجستير غير منشور، جامعة الموصل ، ٢٠٠٦.
- الحمداني، ياسر هاشم، وسائط النقل في العراق القديم، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ .
- الخطيب، عبد الرحمن يونس، المياه في حضارة بلاد الرافدين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠١٠.
- دانيال،كلين ،موسوعة علم الآثار، ترجمة :ليون يوسف ،ج٢ ،بغداد،١٩٩١.
- الذهب، أميرة عيدان، الكاهنات في العصر البابلي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٩.
- الراوه جي، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بابل وآشور، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة الموصل، ٢٠٠٠.
- الراوي، شيبان ثابت ،الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ،٢٠٠١
- الراوي، هالة عبد الكريم، المسلات الملكية في العراق القديم ، دراسة تاريخية – فنية، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعةالموصل، ٢٠٠٣.
- رشيد، صبحي أنور، تاريخ الفن في العراق القديم، فن الأختام الأسطوانية، ج١، بيروت، ١٩٦٦.

- رشيد، صبحي أنور، تماثيل الأسس السومرية ، بغداد ، ١٩٨٠.
- رشيد، صبحي أنور، "الموسيقى" ، حضارة العراق، ج٤، بغداد، ١٩٨٥.
- رشيد، صبحي أنور، " الموسيقى في العراق القديم "، بغداد، ١٩٨٨.
- رشيد، فوزي، ترجمات نصوص سومريه ،ملكية ، بغداد،١٩٨٥.
- رميض ، صلاح سلمان ،" النتائج الأولية للتنقيبات في الفلوجة "، سومر ، مج ٣٧، سنة ١٩٨١.
- رميض، صلاح سلمان، " دراسة تحليلية للألواح النذرية المكتشفة في موقع جوخة في الفلوجة"، بحوث آثار حوض سد صدام وبحوث أخرى، د/ت.
- ساكز، هاري، عظمة بابل، ط١ ،(لندن، 1962) ترجمة: عامر سليمان، موصل ، ١٩٧٩.
- سعيد ، مؤيد، " المدن الدينية والمعابد "، المدينة والحياة المدنية ،ج١، بغداد،١٩٨٨ .
- سفر ، فؤاد، "حفريات مديرية الآثار العامة في اريدو "، سومر، مج٣ ،ج١ ، بغداد ،١٩٤٧.
- سليمان، عامر، اللغة الأكدية، موصل، ١٩٩١ .
- صاحب، زهير، الفنون السومرية، بغداد، ٢٠٠٤.
- عبد الواحد علي، فاضل، عشتار ومأساة تموز، بغداد، ١٩٨٦.
- عبد الواحد علي ، فاضل ، من الواح سومر الى التوراة ، ط١، بغداد ،١٩٨٩ .
- العبيدي ، خالد حيدر ، احجار الحدود البابلية (الكودورو) دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١ .
- عريبي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب للموسمين الثالث والرابع ٢٠٠١-٢٠٠٢"، سومر، مج ٥٢، ٢٠٠٣-٢٠٠٤.
- عكاشة، ثروت، تاريخ الفن العراقي القديم سومر وبابل وآشور، بيروت ، د/ت.
- العكيلي، رجاء كاظم عجيل، سلالة لكش الأولى ٢٥٥٠- ٢٣٧٠ ق.م والثانية ٢٢٥٠-٢١١٤ ق.م دراسة تاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاداب ،جامعة بغداد،٢٠٠٦.
- العلوش، ايمان هاني ، كتابات الاسس المسمارية في بلاد الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الموصل ،٢٠٠١ .

- عمر محمد أمين، سعد، القرابين والنذور في العراق القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل ، ٢٠٠٥.
- فارس، شمس الدين والخطاط، سلمان ، تاريخ الفن القديم ، ط١، بغداد،١٩٨٠.
- فاضل، فاتن موفق ، رموز أهم الآلهة في العراق القديم دراسة تاريخية – دلالية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.
- فرنسيس، بشير و عواد، كوركيس،" نبذة تاريخية عن اصول اسماء الامكنة العراقية– اسكي موصل" ، سومر، بغداد، مج ٨،جـ ٢، ١٩٥٢.
- فلكنشتاين، ادم ،عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية في غرب اسيا ، الشرق الادنى والحضارات المبكرة ، ترجمة : عامر سليمان ، بغداد ،١٩٨٩.
- كريمر، صموئيل نوح ، السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم ، ترجمة: فيصل الوائلي، كويت ، ١٩٧٣ .
- كسار، أكرم عبد ، "وحدة حضارة وادي الرافدين والخليج العربي في ضوء المكتشفات الآثارية"، آفاق عربية، عدد ١٠، سنة ١٧، ١٩٩٢
- لارسن ،م.ت،اشور القديمة والتجارة الدولية ،سومر٣٥ ،١٩٧٩.
- لويد، سيتون ،أثار بلاد الرافدين من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي ، ترجمة :سامي سعيد الأحمد ، بغداد،١٩٨٠.
- ليفي، مارتن، الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في وادي الرافدين، ترجمة: محمود فياض المياحي وجواد سلمان البدريوجليل كمال الدين، بغداد، ١٩٨٠
- ليفي، مارتن، " النحاس والبرونز في بلاد ما بين النهرين"، مجلة النفط والتنمية، سنة ٦، عدد ٧-٨، ١٩٨١.
- مجيد، ليث حسين، الكاهن في العصر البابلي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩١.
- محسن عبد الرزاق، ريا ، الكتابة على الاختام الاسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
- مس بيل، فصول من تاريخ العراق القريب، تعليق جعفر الخياط، بيروت، ١٩٧٩.
- مظلوم، طارق، الأزياء الآشورية، بغداد، ١٩٧١.
- المعماري، رعد سالم محمد،الأحجار والمعادن في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م .

- مكاي، دورثي ، مدن العراق القديمة ،ترجمة وتعليق: يوسف يعقــوب مســكوني ، ط٣ ، بغداد، ١٩٦١.
- مهدي ،علي محمد ،دور المعبد في المجتمع العراقي من دور العبيــد حتــى نهايــة دور الوركاء ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥.
- مورتكات، أنطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق: عيسى ســلمان وســليم طــه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥ .
- النعيمي ، راجحة خضر ، "الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين "، رســالة ماجســتير غير منشورة ، جامعة بغداد، ١٩٧٦ .
- الهاشمي، رضا جواد، "صلات العراق القديم التجارية بمناطق الخليج العربي" ، مجلة كلية الآداب، البصرة، عدد ٢٧، سنة ١٩٧٢.
- الهاشمي، رضا جواد، " الحجارة الاوبسيدية وأصول التجــارة " ، ســومر، مجلــد ٢٨، ١٩٧٢.
- الهاشمي، رضا جواد، " المقومات الاقتصادية لمجتمع الخليج العربي القديم"، مجلة الــنفط والتنمية، سنة ٦، عدد ٧-٨ ،١٩٨١.
- الهاشمي ،رضا جواد ، التجارة ، حضارة العراق ، ج٢، بغداد ،١٩٨٥.
- ولي ، ليونارد ، وادي الرافدين مهد الحضاره ، ترجمة: احمد عبد الباقي، بغداد، ١٩٤٨.
- يوحنا ، مجيد كوركيس ،النحت البارز في عصر سرجون الأشوري (٧٢١-٧٠٥ ق.م) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩.

ثانيا: قائمة المصادر الأجنبية

- Amiet, P. and Others, Art in The Ancient world , London, 1981.
- Ascalone, E., Mesopotamia Dictionaries Civilization, London, 2005.
- Barton,G.A.,The Royal Inscriptions Of Sumer And Akkad London,1929.
- Beek, M.A., Atlas of Mesopotamia, Nelson, 1962 .
- Black, J. and Green, A ., Gods, Demons And Symbols Of Ancient Mesopotamia,GDSAM, London, 1998 .
- Black, J. and Others, A Concise Dictionary Of Akkadian, 2nd.Ed, CAD,(Wiesbaden:2000).
- Black, J. and Others, The Literature of Ancient Sumer, Newyork, 2006.
- Bose, J, Ringkamph –Darstellungen in FrahdynastischerZeit, Archir Fur Orient Forschung , Birlen , 1968-1969.
- Brigitte Groneberg ,"Repertoire Geographique des TextesCuniformes"(RGTC), Band. 3 .
- Childe ,V.G ., New Light On The Ancient East ,London,1958 .
- Cooper, J.S, Gendered Sexuality In Sumerian Love Poetry, Sumerian Gods And Their Representions Cuneiform Monographs, 7, Groningen, 1997.
- CrawFord, H., Sumer and The Sumerians, London- 2003.
- Deloagaz, p., " The Temple Oval at khafajah", Oip.53, Chigaco, 1940
- Di Vito, R.A, Studies In Third Millennium Sumerian And Akkddian Personal Names, Rome, 1993.
- Dietz OttuEdzard-Gertrud Farber-EdmomdSollberger, "Repertoire Geographique des TextesCuniformes"(RGTC), Band. 1.

- Erlenmeyer– H., M.L., and Basel – Erlenmeyer, "Cerviden-Darstellungen Auf Altorientalischen und AgaischenSiegeln.II", Orientalia, Vol. 26, 1957.
- Forest, J.D., Mesopotamia ,paris , 1996 .
- Frankfort, H.and Jacopsen, Thorkild and Preasser, conrad, Tell Asmer and Khafajah The First Seasons work In Eshnunna 1930-1931, Oic, No.13, Chicago, 1932 .
- Frankfort, H., Tell Asmer, Khafajah And Khorsabad, Oic, no.16, Chicago , 1933 .
- Frankfort, H., Iraq Excavations of the Oriental Institute1932-1933, Oic, No.17, Chigaco, 1934 .
- Frankfort, H. and Jacobsen. T. , Oriental Institute Discoveries in Iraq, 1933/34, OIC. No.19, Chicago, 1935 .
- Frankfort, H., Progress Work Of The Oriental Institute in Iraq 1934-1935, Oic, No.20, Chicago, 1936 .
- Frankfort, H. "Sculpture of The Third Millennium B.C From Tell Asmer and Khafajah, Oip, 44, Chicago, 1939.
- Frankfort, H., SylinderSeals , London,1939 .
- Frankfort, H. " More Sculpture of The Diyala Region", Oip, Vol . 60, Chicago, 1943.
- Frankfort, H., Kingship and Gods, Chicago, 1965.
- Frankfort, H., The Art and Architecture of The Ancient Orient, London ,1977.
- Frayne, D., Sargonic And Gutian Periods (2234-2113), RIME, VOL.2, London, 1993.
- Gadd C.J., Ur Excavations text, Royal Inscription ,Vol. 1, London, 1928 .

- Garbini, G., The Ancient World, New York, 1966.
- Gargano, E. and Giovanazzi, B., Le Statue Di Gudea, TestoCuneiformeTraslitterazione E Traduzione, (Milano, 2010).
- Garrison, M. B., " An Early Dynastic III Seal in The Kelsey Museum of Archaeology : The Relationship of style and Iconography in Early Dynastic III Glyptic", JNES, Vol. 48, No.1, 1989.
- George, A. R., House Most High, The Temples of Ancient Mesopotamia, Indiana, 1993.
- Goldsmith, N.and Gould, E., Sumerian Bats, Lion-headed Eagles and Iconographic for the Overthrow Of a Female-Priest Hegemony, Biblical Archaeologist, Vol.53, No.3, Chicago, 1990 .
- Grayson, A.K ., Assyrian Rulers Of The Third And Second Millennia Bc (To 1115bc),RIMA,Vol .1, Toronto, 1987.
- Green A., " Myths In Mesopotamian Art", Cuneiform Monographs, 7, Sumerian Gods And Their Representations, Groningen, 1997.
- Hallo, W., Zariqum, JNES, Vol.15, No.4, 1956.
- Hansen, D. P., "The Temple of InannaQueen of Heaven At Nippur", Archaeology. Vol. 15, No.2, 1962.
- Hansen, D.P., " New Votive Plaques From Nippur", JNES , Vol. 22, No. 3, 1963.
- Heinrich, E ., DnkmalerAntikerArchitektur, DAA, Band .14, Berlin, 1982 .
- Holzinger, E., MedopotamischeWeihgaben DerFruhdynastischenBis Alt BabylonischenZeit,Band .3 , 1991, HidelbergerOrientverlag.
- Jacobsen, T., The Sumerian king List, Chicago, 1939.
- Jacobsen, T., The Harps That once..Sumerian poetry in Translation, London, 1987.
- Kremer,S.N.,History Begins at Sumer, Bhiladelphia ,1981 .

- Kuhne, H., " Dieweihpltte Des Meranum", Assyriologie, Berlin, 1979.
- Labat, R ., Manual DepigraaphieAkkadienne,MDA, paris, 1976.
- Legrian, L . , Ur Excavations, Archaic seal-Impressions,Vol.3, London-1936 .
- Leick, Gwendolyn, Sex And Eroticism in Mesopotamian Literature, NewYork , 1994.
- Linssen, Mare, J.H., The Cults of Uruk and Babylon, The Temple Ritul Texts As Evidence For Hellenistic Cult Practie, Boston, 2004.
- Luckenbill, D.D., The Annals Of Sennacherib, AS .Oip, Chicago, Vol.2 , 1924 .
- McCown, D.E," Nippur, The North Temple and Sounding E", II, Oip .97, Chicago, 1978 .
- Moorey, P.R.S., Ancient Mesopotamia Materials and Industries, Oxford, 1994.
- Moscati, S., The Face Of The Ancient Orient, London, 1963.
- Pelzel ,Z.M.,Dating The Early Dynastic Votive Plaques From Susa.
- Perkins ,A.," Narrationin Babylonian Art" , American Journal Of Archaeology ,Vol .61 , No.1 ,1957.
- Porada, Edith, "understanding Ancient Near eastern Art: Apersonel Account" Civilizations of The Ancient Near East, Vol. 3-4, USA, 2000.
- Portratz, A.H., Das "Wechenselseiting", Menschenbild in Der Sumerisch- akkadischenKunst", Orientalia, Vol.30, Roma, 1961.
- Postgate, J.N., Early Mesopotamia, New York, 2003.
- Potts, D.T., Mesopotamian Civilization, New York, 1997.
- Pritchard, J.B., The Ancient Near East, Vol.2, A New Anthology Of Texts,, London, 1975 .

- Read, J. , More Drawing of Assurbanipal Sculptures, Iraq Vol.26, Part 1, 1964.
- Reade, J ., Mesopotamia, London- 2000.
- Rutten, M., Les Art Du Moyen-Orient Ancien, Paris, 1962.
- Sallaberger,W.,Reallexikon Der Assyriologie,RLA,Band.9,Berlin, 2001.
- Said Basim, Muayad, The Development of The Architecture of Door and Gates in Ancient Mesopotamia, Tokyo, 1987.
- Steible, H., Die Alt SumerischinBau –Und Weihinschriften, I, Inschriftenaus. "Lagaš",Freiburger Alt OrientalischeStudien, Band.5,FAOS, Wiesbaden, 1982.
- Steinkeller, P., On Rulers And Sacred Marriage : Tracing The Evolution Of Early Sumerian King Ship, Priests And Officials In The Ancient Near East, Tokyo, 1999.
- Strommenger, E., The Art of Mesopotamia, (London-1964).
- Van Buren , E . D. , An Enlargement On Theme , Orientalia , Vol . 20,Roma,1951 .
- Wiggermann, F .A .M ., TransTigridian snake Gods,, Summerian Gods and Their Represntations, CuneiformMonographs, 7, Groningen, 1997.
- Woolley, L., The Sumerians, London, 1929.
- Woolley, Leonard, The Royal Cemetery,Vol.2 , London, 1934 .
- Woolley, L., Ur Excavations The Early Period, Vol . 4, Philadelphia, 1955.
- Woolley, L., Mesopotamia And The Middle East, London, 1961.

الملاحق

جدول بالألواح النذرية الواردة في الدراسة – من عمل الباحثة-

ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
١-	لوح -١-	خفاجي معبد الإله – سين	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٢٠ سم طولا و٢٠ سم عرضاً	متحف شيكاغو
٢-	لوح -٢-	خفاجي – معبد أوفال	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٣٢ سم طولاو ٥، ٢٩ سم عرضاً	المتحف العراقي
٣-	لوح -٣-	خفاجي	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٣٠ سم× ٣٠سم	جامعة توبنغن
٤-	لوح -٤-	تل أجرب- معبد شارا	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٢٥ سم طولا، ٢٢ سم عرضاً	متحف شيكاغو
٥-	لوح -٥-	موقع جوخة	فجر السلالات الثاني	الحجر الشمعي الأبيض	٢٩ سم للضلع الواحد ،سمك٣سم	المتحف العراقي
٦-	لوح -٦-	تل أجرب – معبد شارا	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	عرضه ١٧,٥سم لم يحدد طوله	المتحف العراقي

ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
٧-	لوح -٧-	معبد سين- خفاجي	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٢٥سم طولا و ١١,٥ سم عرضاً	المتحف العراقي
٨-	لوح -٨-	تل أجرب	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٣٠سم طولا و٢٥سم عرضا	متحف شيكاغو
٩-	لوح -٩-	نيبور- معبد انانا	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	١٣,٧سمطولاو١٠,٢سم عرضاً	متحف شيكاغو
١٠-	لوح -١٠-	نيبور- معبد إنانا	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس الابيض	١١,٦سمطولا ٢١ سم عرضاً وسمك ٤سم	متحف شيكاغو
١١-	لوح -١١-	نيبور- معبد إنانا	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس الوردي	٨,٩سم طولا و ١٥,١ سم عرضا وسمك ٤,٩ سم	متحف شيكاغو
١٢-	لوح -١٢-	تل اسمر - معبد الاله أبو	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٩سمطولا و٢٦سم عرضاً وسمك ٣سم	المتحف العراقي
١٣-	لوح -١٣-	نيبور-معبد إنانا	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٤,٦ سم طولاو٢٨,٣سم عرضاً	المتحف العراقي

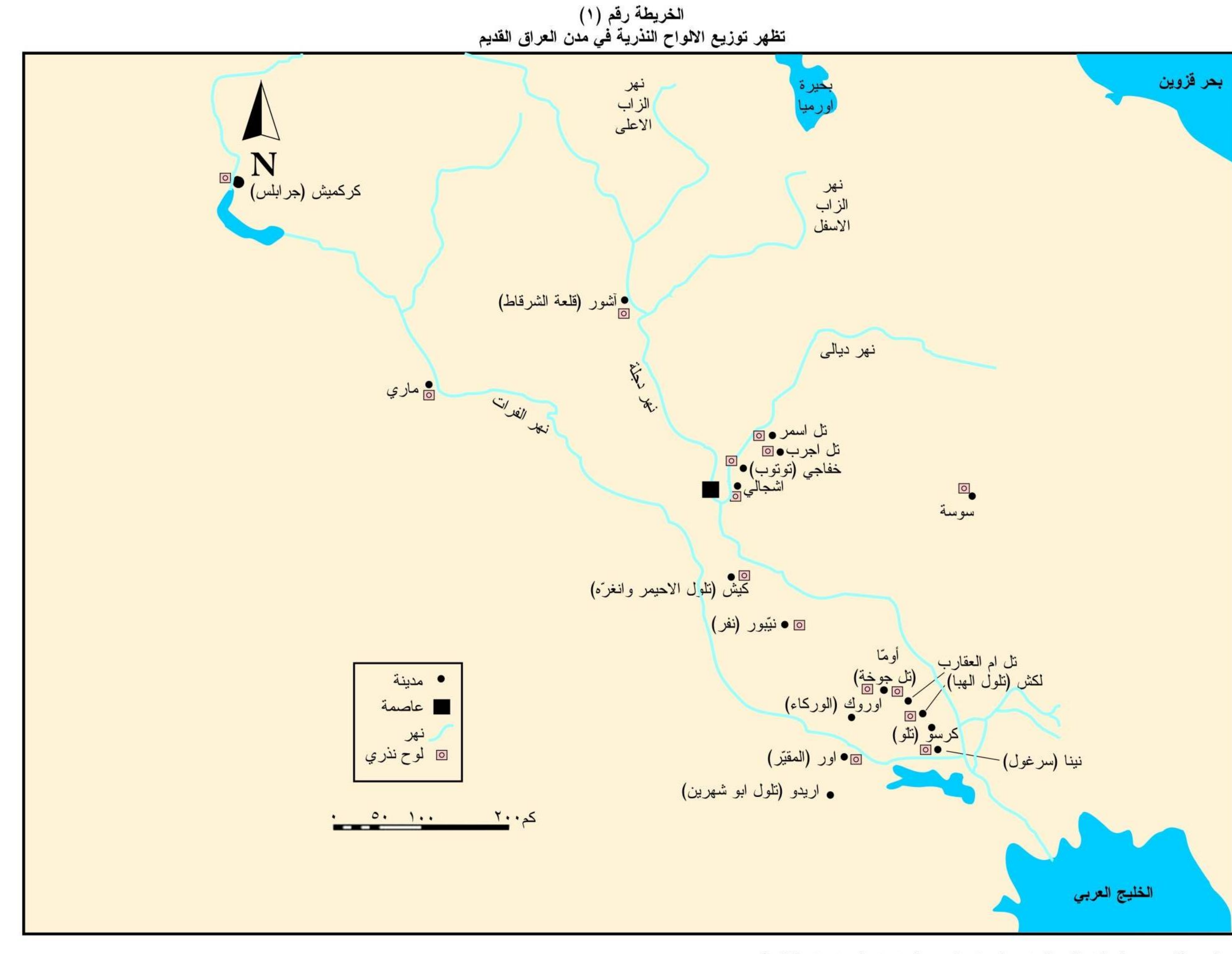
ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
١٤-	لوح -١٤-	تلو – لكش تل K	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الجيري الأبيض	٤٠ سم طولا ٤٧ عرضاً	متحف اللوفر
١٥-	لوح -١٥-	تلو – لكش -تل K	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٣ سم طولا ٣٠ سم عرضاً	متحف اللوفر
١٦-	لوح -١٦-	تلو – لكش	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٤٣ سم طولا لم يحدد عرضه	متحف اسطنبول
١٧-	لوح -١٧-	تلو – لكش- تل K	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٤٥ سم طولا ٣٠ سم عرضاً	متحف اسطنبول
١٨-	لوح -١٨-	لكش-تلو	عصر فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	١٥ سم طولا و ٢١ سم عرضاً	متحف اللوفر
١٩-	لوح -١٩-	تلو-لكش - تل K	فجر السلالات الثالث	حجر ملوث بالإسفلت	٢٥ سم طولا و٢٢ سم عرضاً	متحف اللوفر
٢٠-	لوح -٢٠-	تلو	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	١٨,٦ سم طولا ١٨,٥ عرضاً	متحف لندن

ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
٢١-	لوح -٢١-	لكش – تلو	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	١٧سم طولا	متحف اللوفر
٢٢-	لوح -٢٢-	أور – معبد إنانا (عشتار)	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٢ سم طولا لم يحدد عرضه	متحفلندن
٢٣-	لوح -٢٣-	نيبور– نفر	فجر السلالات الثالث	حجر الاردواز	١٩ سم طولا ٢١ سم عرضاً	متحف اسطنبول
٢٤-	لوح-٢٤-	نيبور – نفر	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	١٨ سم طولا	متحف اسطنبول
٢٥-	لوح -٢٥-	أم العقارب	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس الأبيض	٢٣ سم طولا ١٠,٥ سم عرضاً	المتحف العراقي
٢٦-	لوح -٢٦-	خفاجي	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٣٥ سم طولا ٣٥ سم عرضاً	المتحف العراقي
٢٧-	لوح -٢٧-	تل أسمر – معبد أبو	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٢ سم طولا ٢٨ سم عرضاً	المتحف العراقي

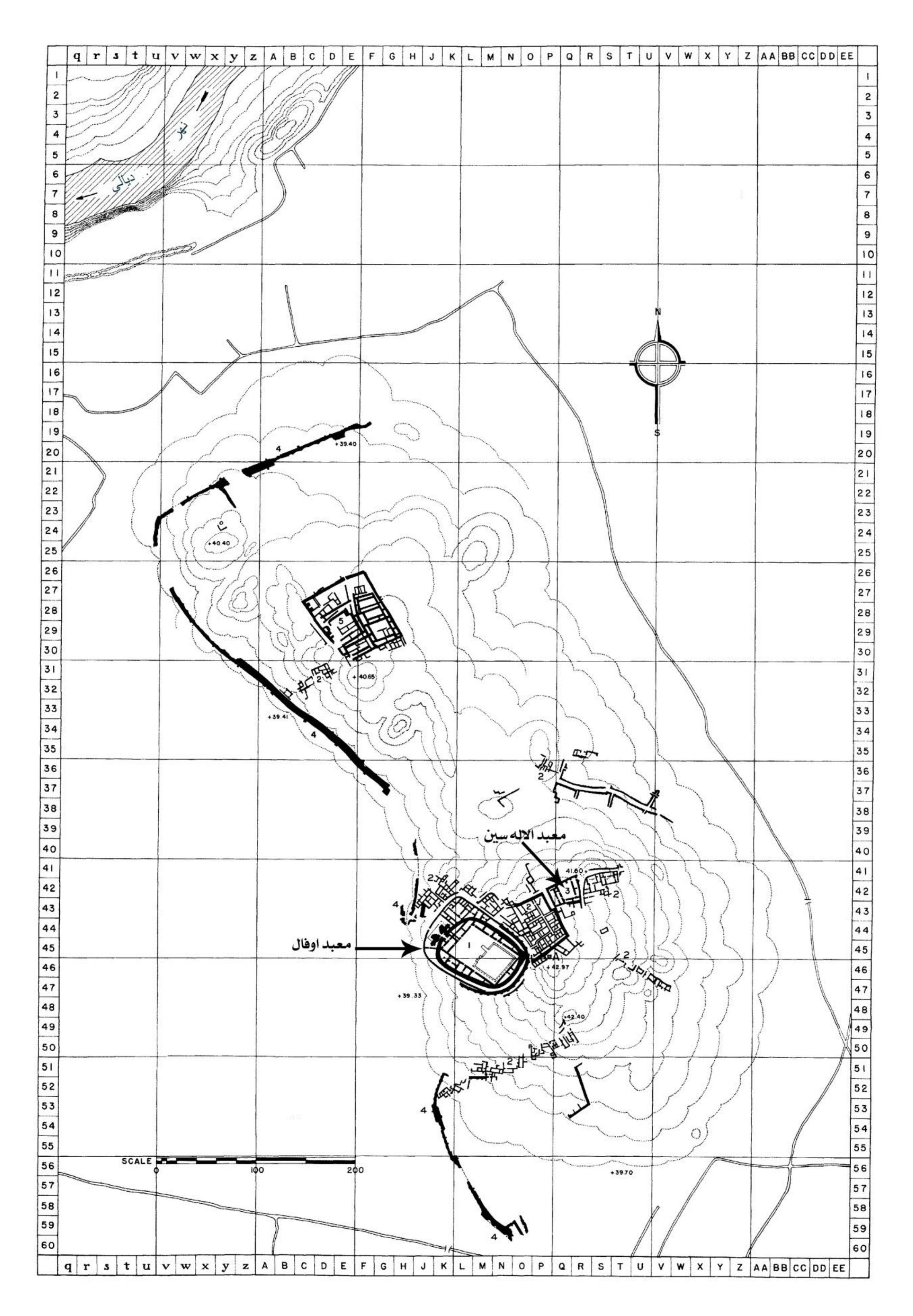
ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
-٢٨	لوح -٢٨-	خفاجي – معبد ننتو	فجر السلالات الثالث	حجر الكلس	٢٤ سمعرضاً	المتحف العراقي
-٢٩	لوح -٢٩-	خفاجي- معبد اوفال	فجر السلالات الثالث	حجر الجيري	٤٠سم طولاً و٢٥سم عرضاً	المتحف العراقي
-٣٠	لوح -٣٠-	تل أسمر	العصر الاكدي	حجر الكلس	طول ضلعه ١٤سم	متحف شيكاغو
-٣١	لوح -٣١-	خفاجي- معبد اوفال	العصر الاكدي	حجر الشست الاخضر	١٨سم طولاً و١٠سم عرضاً	متحف شيكاغو
-٣٢	لوح -٣٢-	تلو	العصر الأكدي	حجر الاردواز	٣٠ سم طولا ٢٨,٥ عرضاً	متحف اللوفر
-٣٣	لوح -٣٣-	تلو- تل V	العصر الأكدي	حجر الاردواز	٢٧ سم طولا و٢٤,٥ عرضاً	متحف اللوفر
-٣٤	لوح -٣٤-	اور – معبد ننكشزيدا	العصر الأكدي	حجر الاردواز	١٥ سم طولا ٢٠ سم عرضاً	متحف لندن
-٣٥	لوح -٣٥-	تلو-تل A	العصر السومري الحديث	حجر الكلس	١١ سم طولا و ١٠سم عرضاً	متحف اللوفر

ت	الألواح النذرية	المعثر	العصر	المادة	القياسات	مكان الحفظ
-٣٦	لوح -٣٦-	تلو -معبد ننكشزيدا	سلالة لكش الثانية	حجر الكلس	طول ضلعه ٤٥سم	متحف اللوفر
-٣٧	لوح -٣٧-	تلو-لكش	العصر السومري الحديث	حجر الكلس	١٨ سم طولاً و١٣,٢ سم عرضاً	متحف نيو هافن-يالي
-٣٨	لوح -٣٨-	لكش	عصر سلالة اور الثالثة	حجر الصابوني	١٤سم طولاً و٦سم عرضاً	متحف اللوفر
-٣٩	لوح-٣٩-	مدينة أشور-معبد عشتار	عصر سلالة اور الثالثة	حجر الجبس	٣٣سم طولاً و٤٣سم عرضاً	متحف اسطنبول
-٤٠	لوح -٤٠-أ	خفاجي-معبد سين	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٨,٥ سم طولاً و١١سم عرضاً	المتحف العراقي
-٤١	لوح -٤١-	مدينة أور	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	٢٧سم عرضاً	فيلادلفيا
-٤٢	لوح -٤٢-	خفاجي	فجر السلالات الثاني	حجر الكلس	١٠,٧سم طولاً و٧,٤سم عرضاً	توبنغن

الخريطة رقم (١)
تظهر توزيع الالواح النذرية في مدن العراق القديم

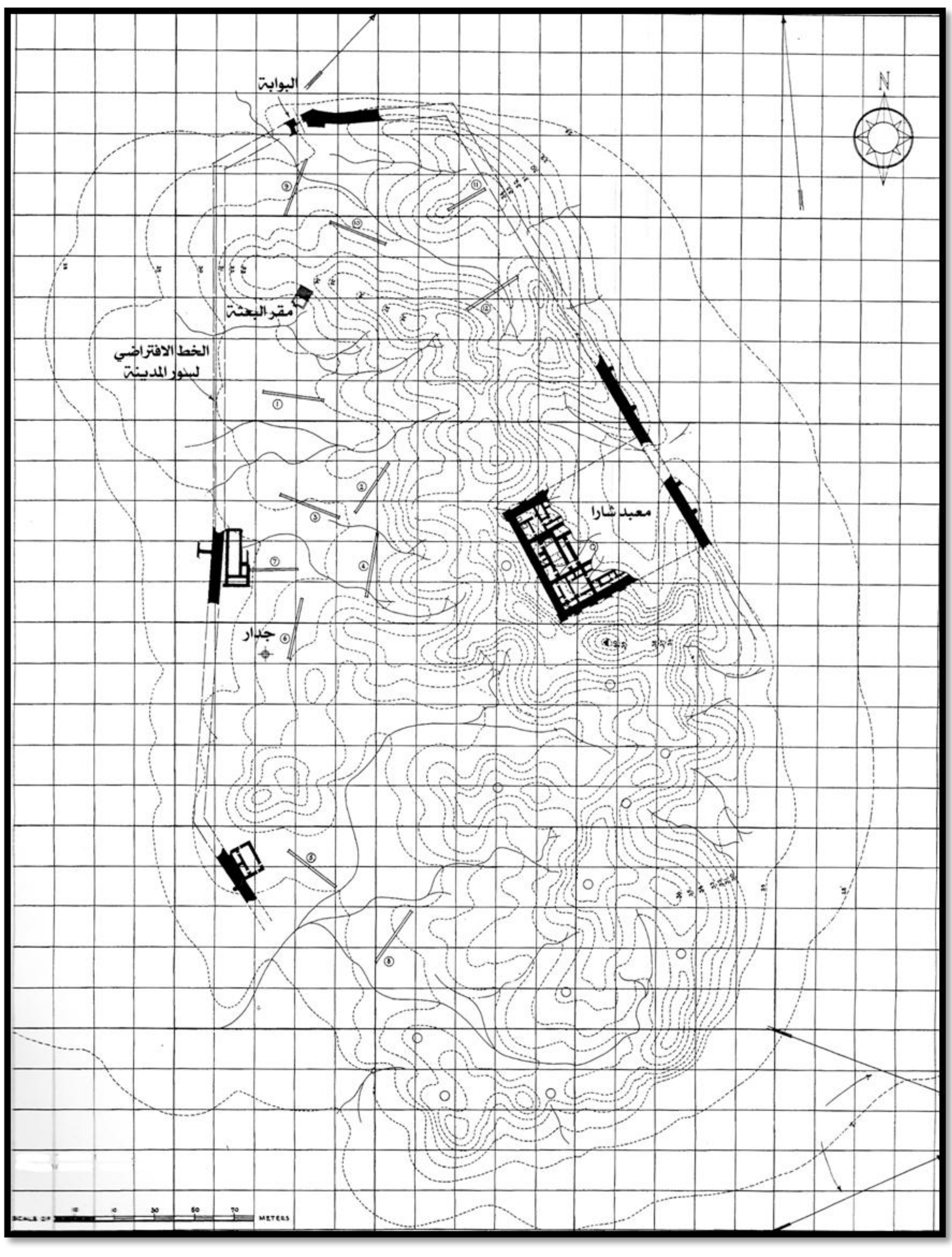


الخريطة من عمل الباحثة تمثل اهم المواقع التي عثر فيها على الالواح النذرية



خريطة رقم (٢)

تبين موقع خفاجي بالكامل من تعريب الباحثة، نقلا عن: DAA, Abb. 163



خريطة رقم (٣)

تبين مخطط موقع تل اجرب بالكامل، من تعريب الباحثة. نقلا عن:

DAA, Abb. 170

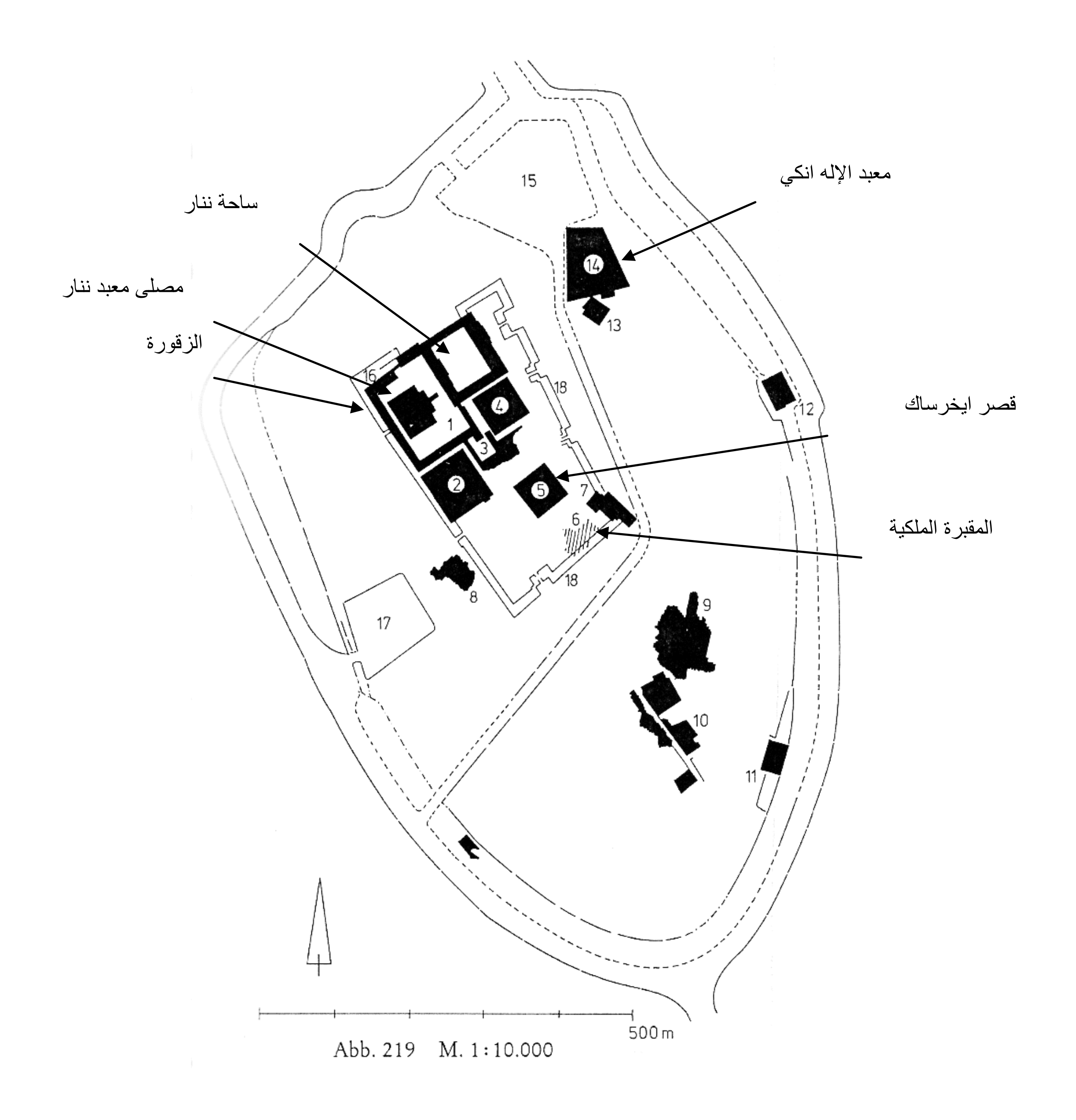
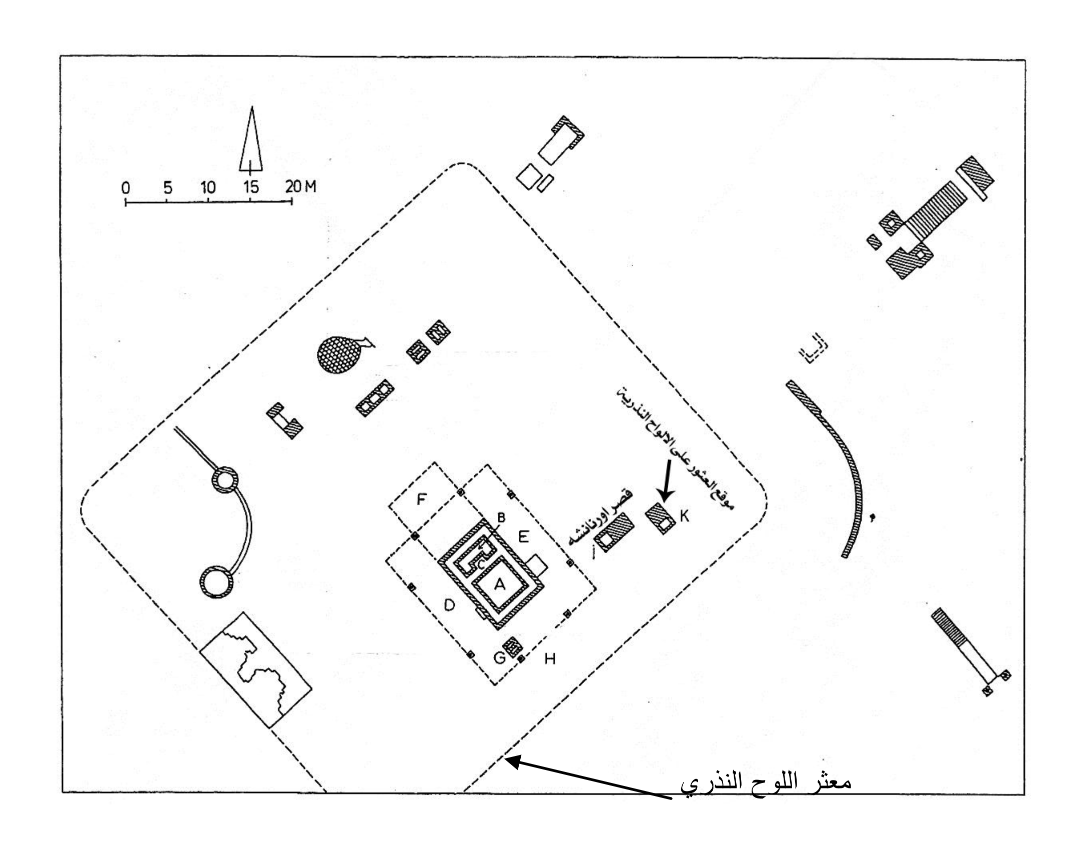


Abb. 219 M. 1 : 10.000

خريطة رقم (٤)

من تعريب الباحثة، تبين مخطط مدينة اور: نقلا عن:

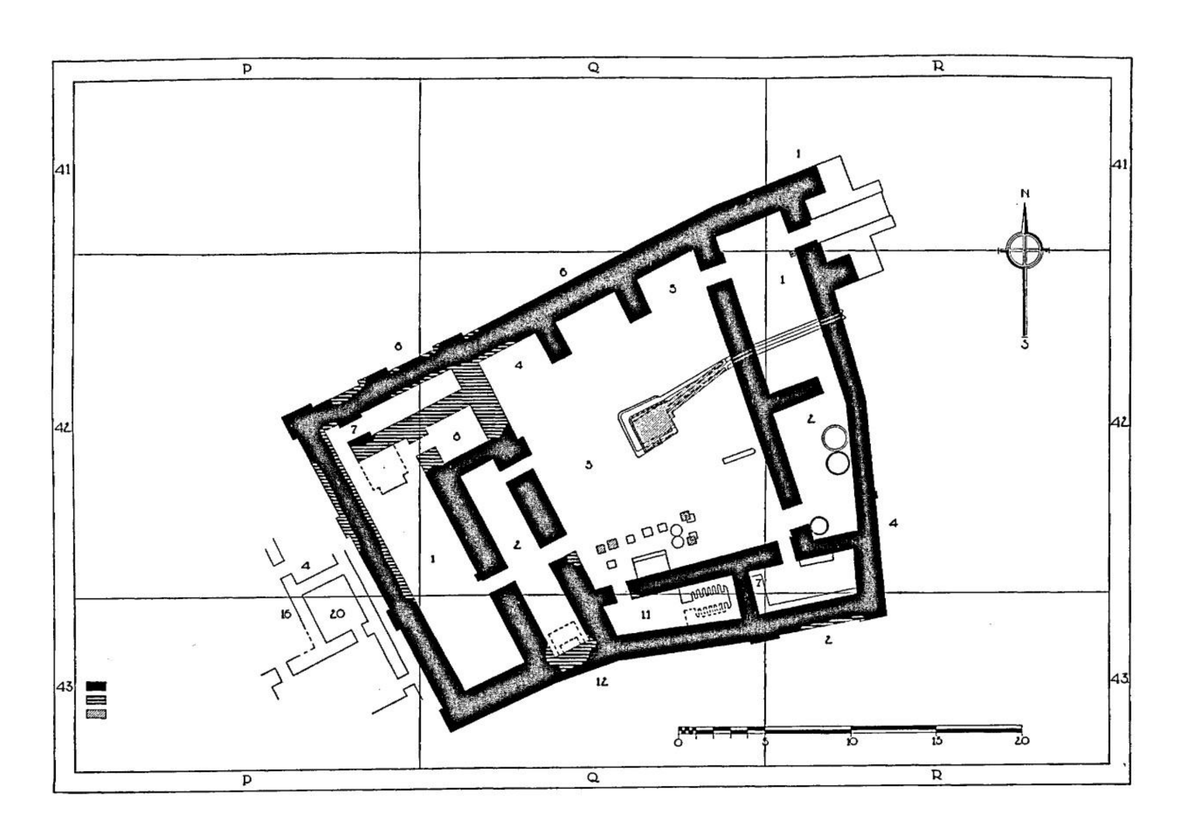
BAA, Abb. 219



خريطة رقم (٥)

تبين مخطط مدينة لكش، من اعداد وتعريب الباحثة، نقلا عن :

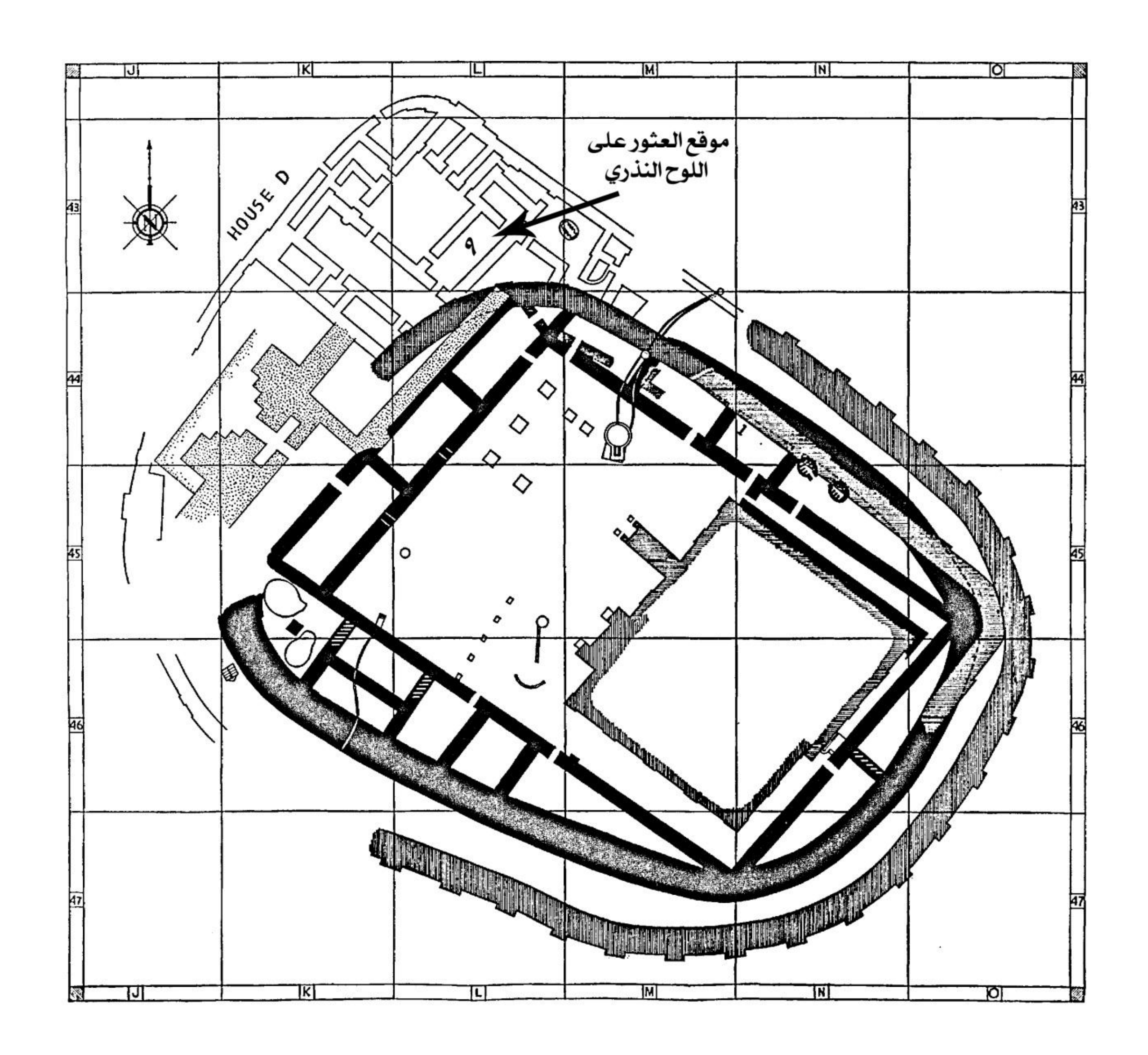
DAA, Abb. 219



خريطة رقم (٦)

مخطط يبين معبد الاله سين خفاجي، نقلاً عن:

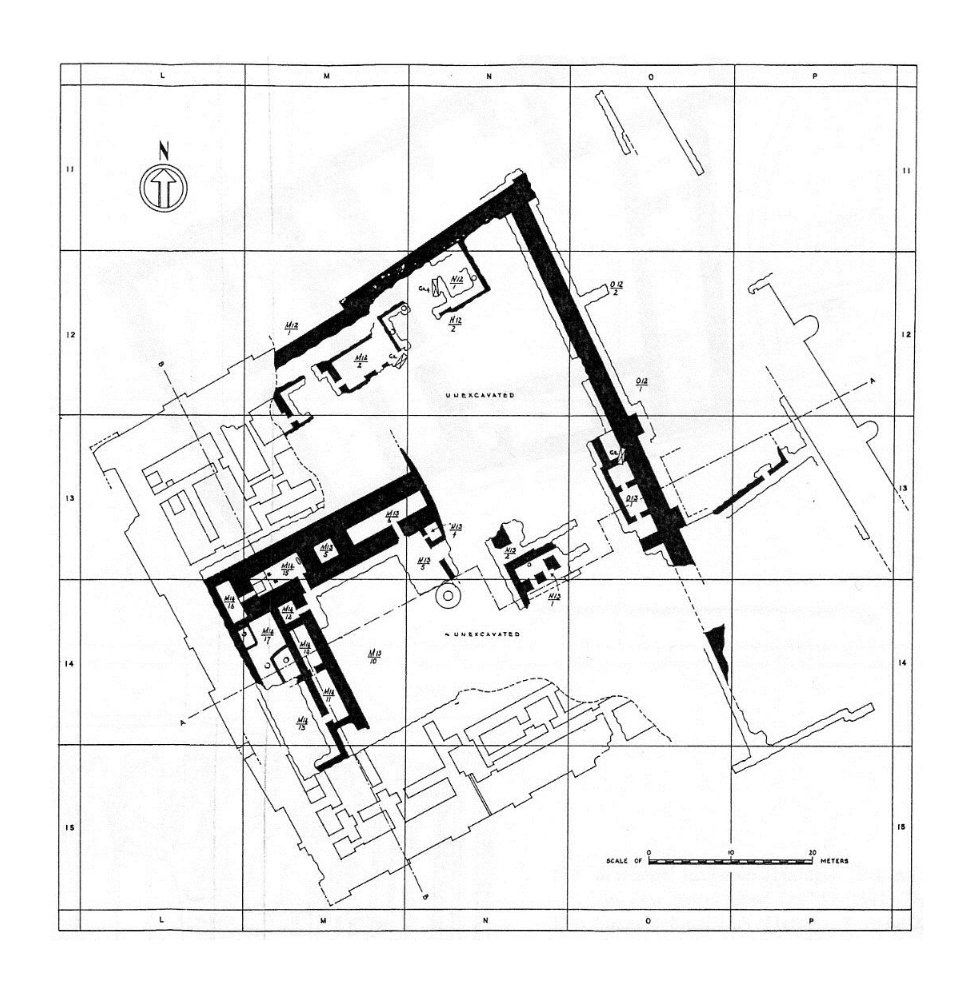
DAA,Abb.148.



خريطة رقم (٧)

تبين مخطط معبد اوفال (البيضوي) من اعداد وتعريب الباحثة نقلا عن:

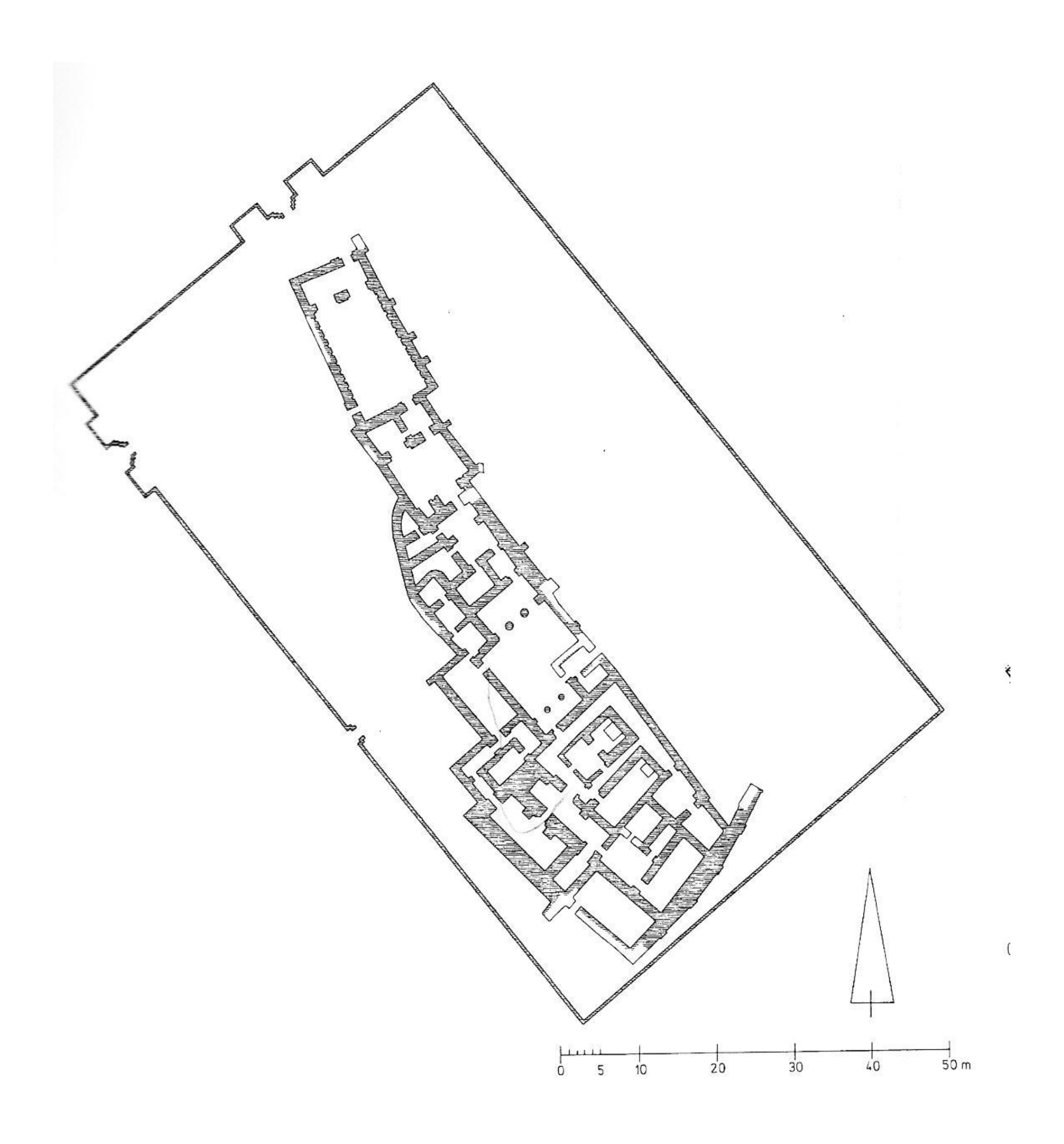
DAA, Abb. 166



خريطة رقم (٨)

تبين مخطط معبد شارا في تل اجرب ، نقلاً عن:

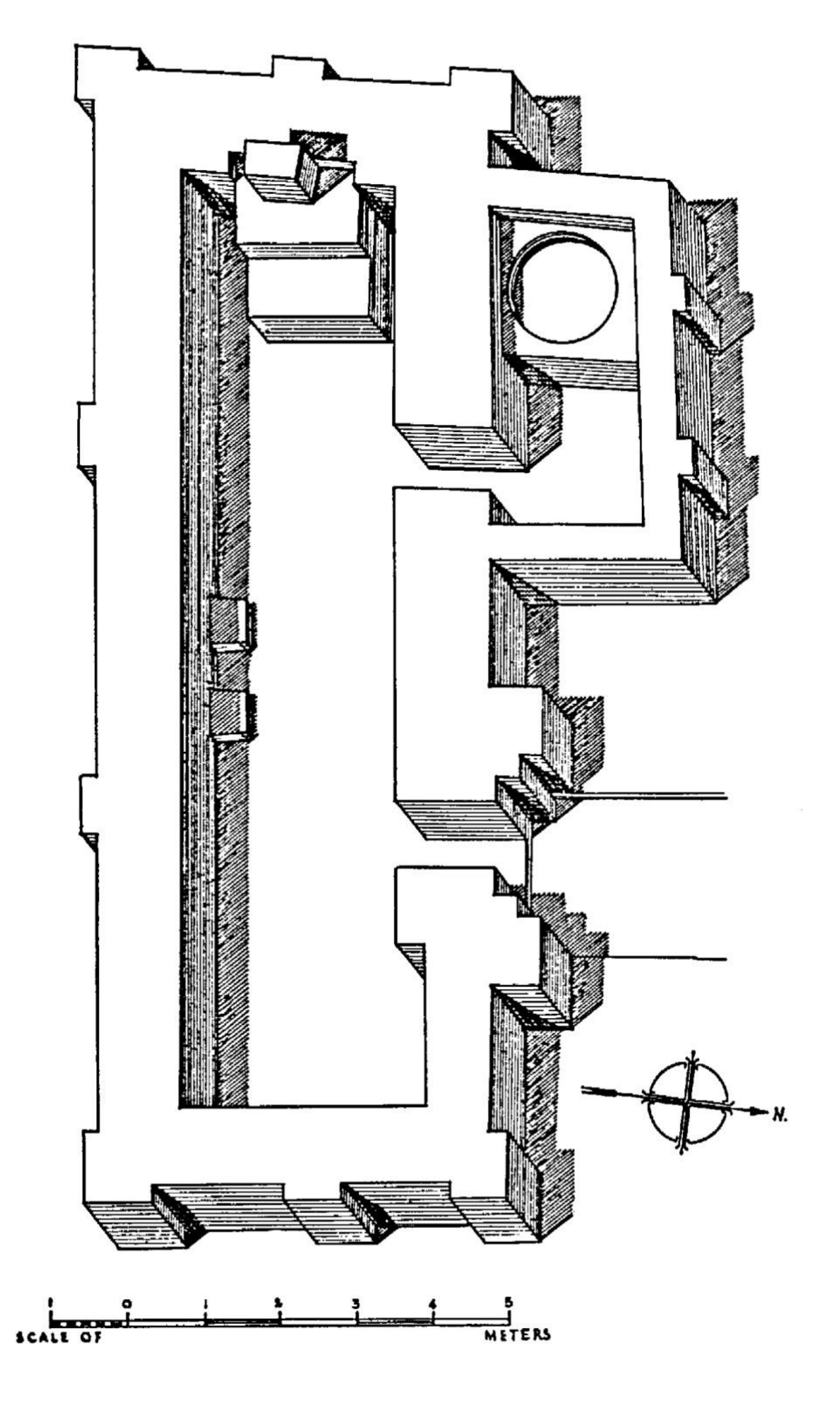
DAA, Abb. 172



خريطة رقم (٩)

تبين مخطط معبد اينانا في نيبور نقلا عن:

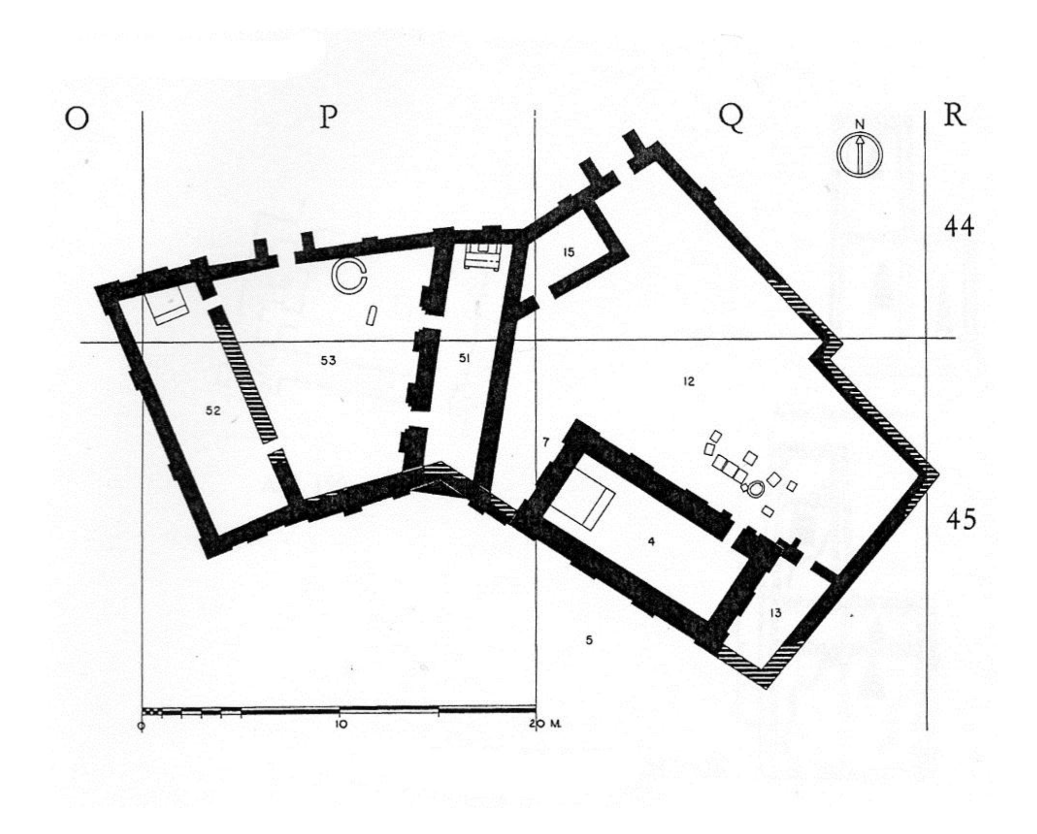
DAA, Abb. 172



خريطة رقم (١٠)

تبين مخطط معبد آبو في تل اسمر ، نقلاً عن:

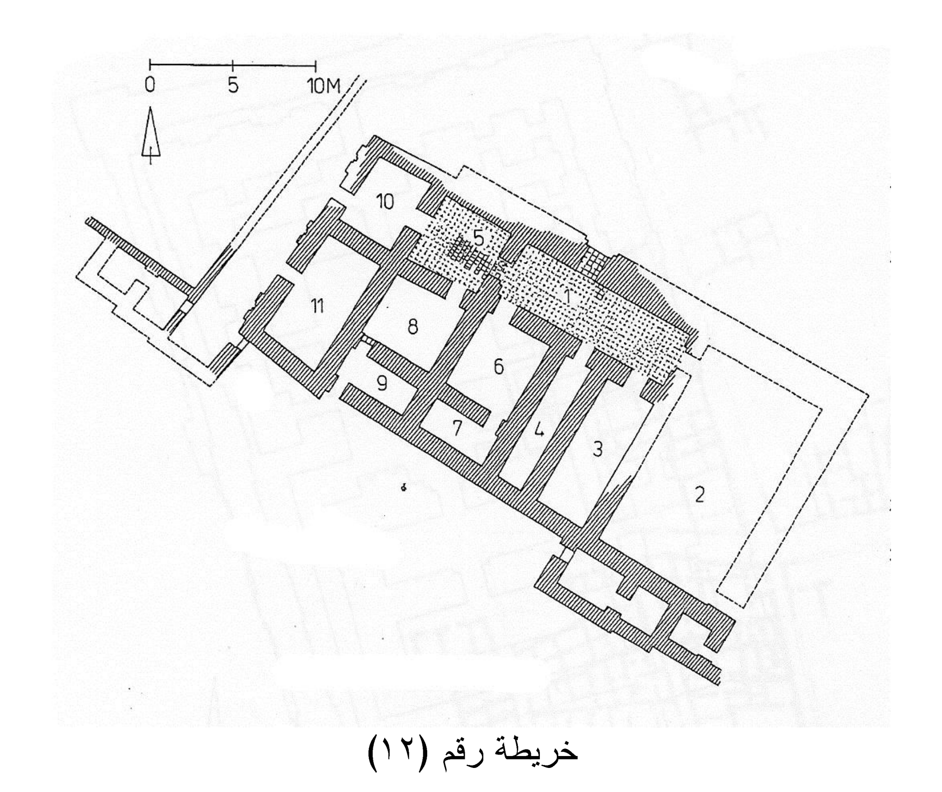
Frankfort, H., Sculpture of the thirdmillennum, Op. Cit. P. 5



خريطة رقم (١١)

تبين مخطط معبد ننتو في خفاجة ، نقلا عن:

DAA, Abb. 183



خريطة رقم (١٢)

تبين مخطط معبد ننكشزيدا في اور، نقلاً عن:

DAA, Abb. 262



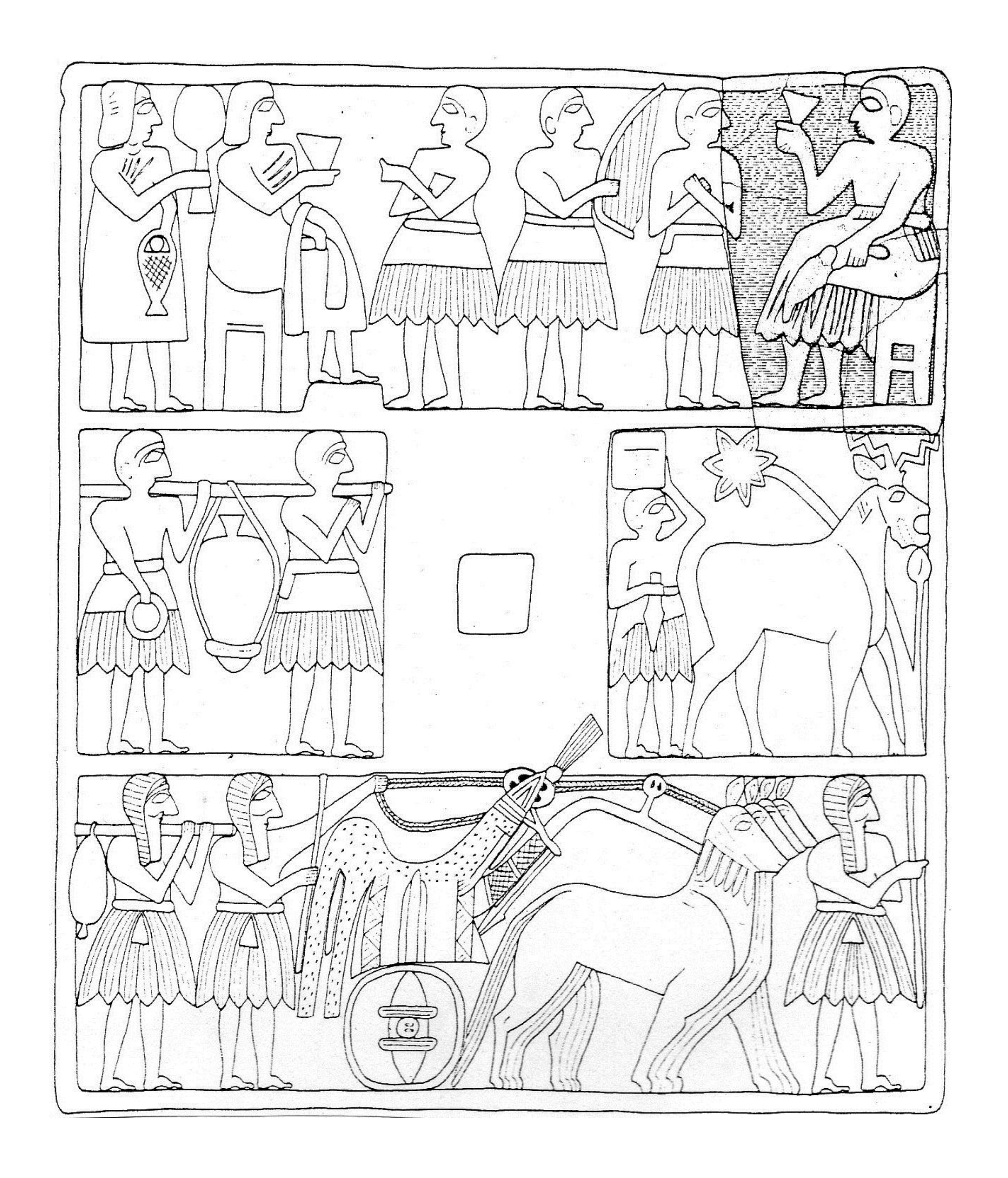
لوح نذري ذو الرقم (١)

نقلا عن: Amiet, p. an d Others, Op.Cit , P.101



لوح نذري ذو الرقم (٢) نقلا عن :

Frankfort, H. "Sculpture of The Third Milennium ",op.cit, Pl . 107



لوح نذري ذو الرقم (٣) نقلا عن:

Kuhne, H., " DieWeihpltte Des Meranum", op.cit,p.134 .



لوح نذري ذو الرقم (٤) نقلا عن:

Frankfort, H. " More Sculpture From The Diyala Region", Oip.Cit,pl . 65



لوح نذري ذو الرقم(٥)نقلا عن:

رميض، صلاح سلمان، " دراسة تحليلية للألواح النذرية ،المصدر السابق ، ص٢٤١



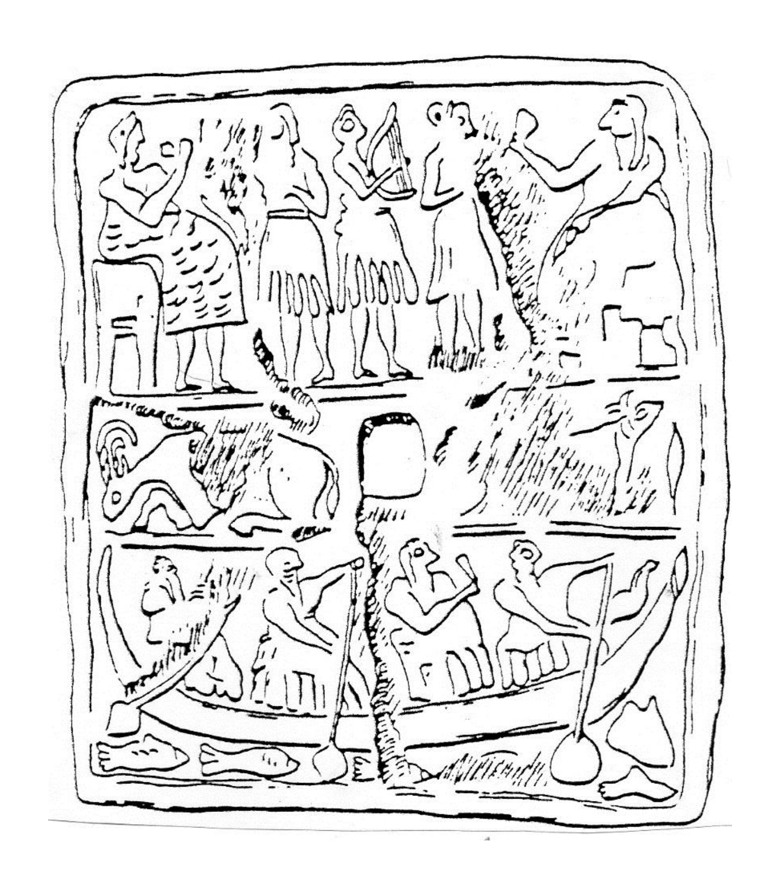
لوح نذري ذو الرقم (٦) نقلا عن :

Frankfort, H. " More Sculpture From The Diyala Region ", Op. Cit, Pl .63



لوح نذري ذو الرقم(٧) نقلا عن :

بصمة جي، فرج، " ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي"، المصدر السابق، لوح ١



لوح نذري ذو الرقم (٨) نقلا عن :

Garrison, M., B., " An Early Dynastic III Seal in The Kelsey Museum , op.cit,p.11



لوح نذري ذو الرقم (٩)نقلا عن :

Hansen, D. P., " New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit , pl .IV.



لوح نذري ذو الرقم(١٠) نقلا عن :

Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit., Pl .III .



لوح نذري ذو الرقم (١١)نقلا عن :

Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit., PL . V



لوح نذري ذو الرقم(١٢) نقلا عن :

Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit , PL.106.



لوح نذري ذو الرقم(١٣) نقلا عن :

Hansen, D. P., " New Votive plaques From Nippur", Op. Cit.,PL .VI



لوح نذري ذو الرقم (١٤) نقلا عن :

Holzinger, E., Op. Cit, P.308.



لوح نذري ذو الرقم (١٥)

نقلا عن :مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٤٢.

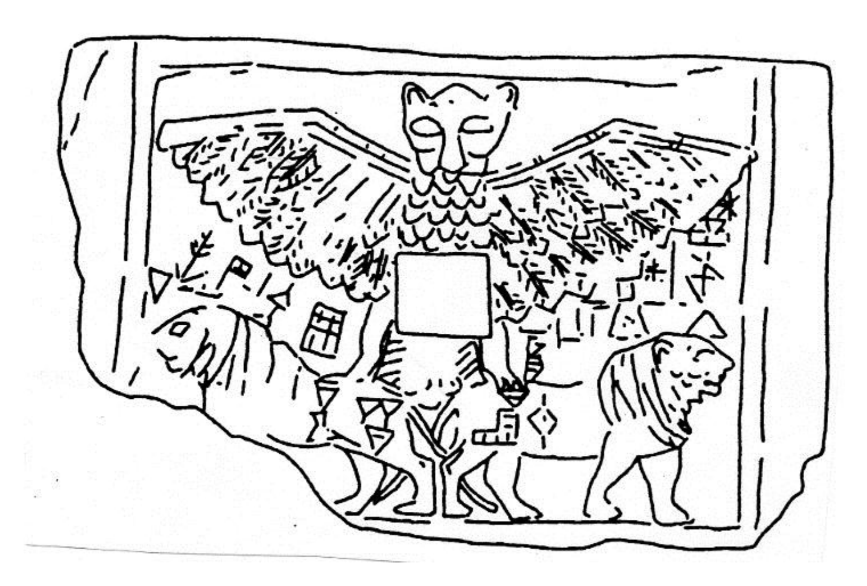


لوح نذري ذو الرقم (١٦) نقلا عن :

Holzinger, E., Op. Cit, P.309.



لوح نذري ذو الرقم (١٧) نقلا عن :.Holzinger, E., Op. Cit, P.309



لوح نذري ذو الرقم(١٨) نقلا عن :.Amiet ,P.and others , Op .Cit , P. 102 102



لوح نذري ذو الرقم (١٩)نقلا عن :

Beek,M.A,op.cit, p.60



لوح نذري ذو الرقم (٢٠) نقلا عن :

Porada, Edith, " Understanding Ancient Near Eastern Art,op.cit ,p.104



لوح نذري ذو الرقم (٢١) نقلا عن :

مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص١٤٤.



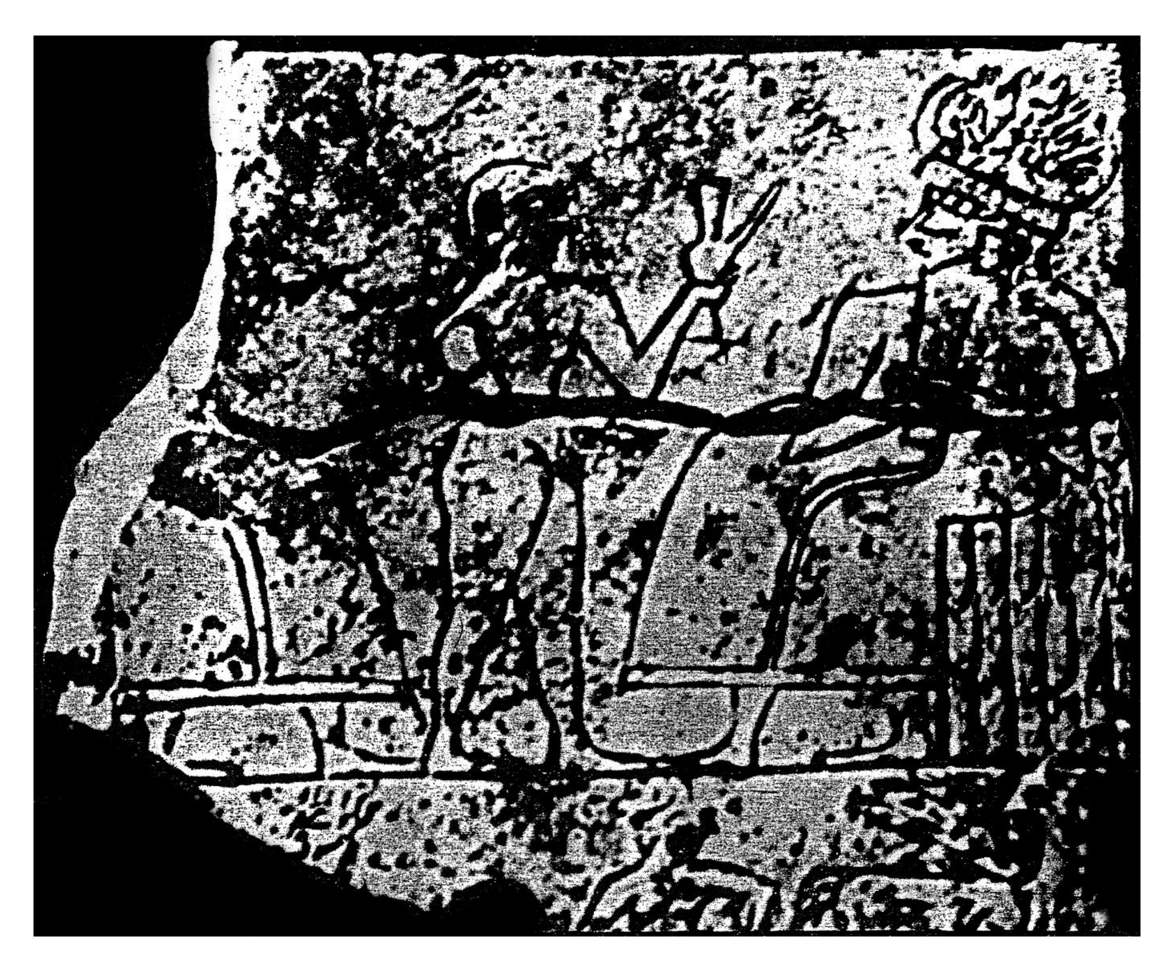
لوح نذري ذو الرقم (٢٢) نقلا عن :

Forest, J. ,Op.Cit , p . 220



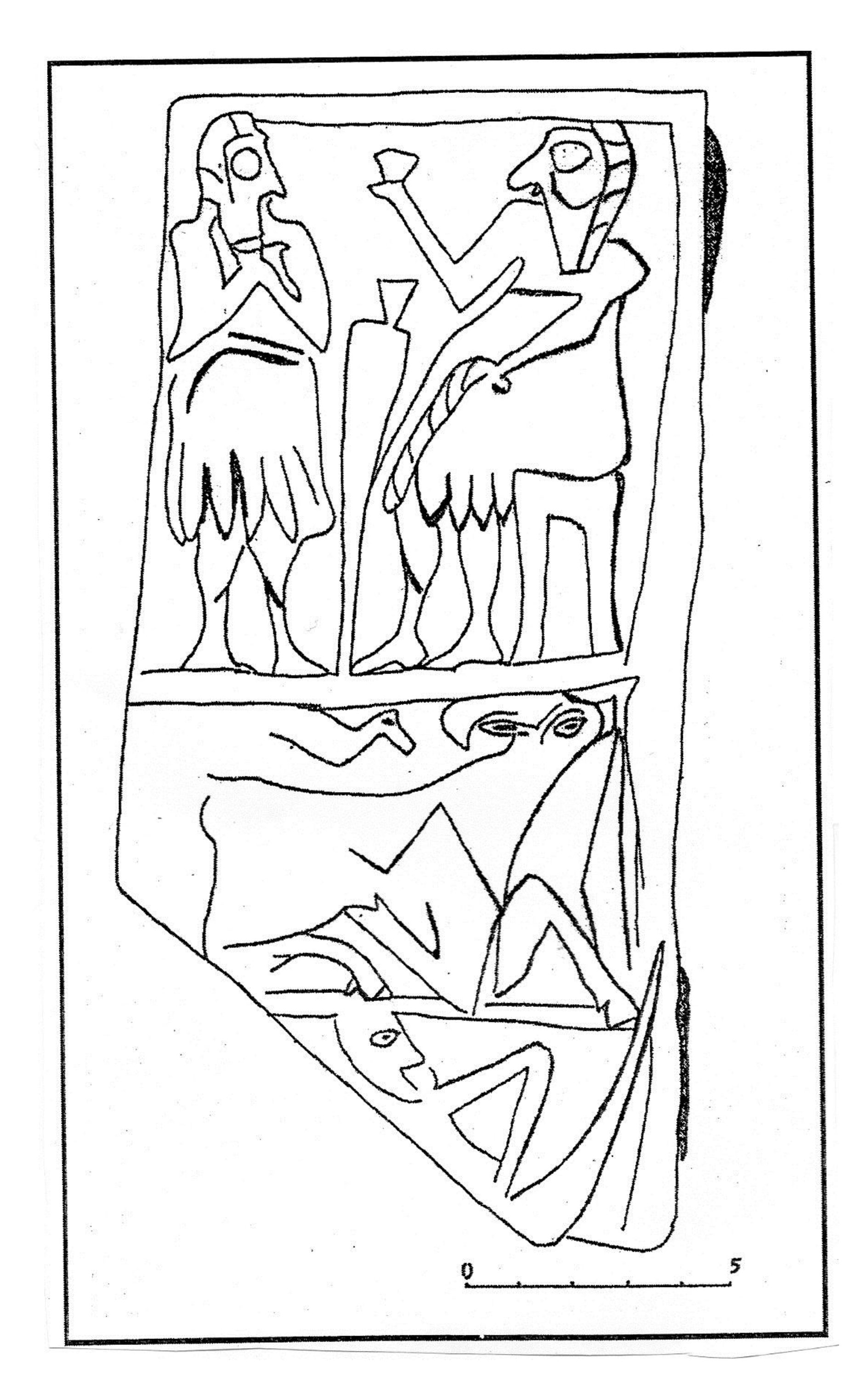
لوح نذري ذو الرقم (٢٣)

نقلا عن: .Holzinger, E., Op. Cit, P.311



لوح نذري ذو الرقم (٢٤) نقلا عن :

بارو، اندري ،سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص١٧٩ .



لوح نذري ذو الرقم (٢٥)

نقلا عن : عريبي، حيدر عبد الواحد، " نتائج تنقيبات أم العقارب للموسمين الثالث والرابع ٢٠٠١-٢٠٠٢"، المصدر السابق ،ص٢٦٥



لوح نذري ذو الرقم(٢٦)

نقلا عن : بصمه جي، فرج، "ألواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي "، المصدر السابق، لوح ٣



لوح نذري ذو الرقم (٢٧)

نقلا عن: Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit , PL .199 .



لوح نذري ذو الرقم (٢٨)

نقلا عن : بصمه جي ، فرج ، الواح الحجر المنقوشة في المتحف العراقي ،المصدر السابق ، لوح ٣



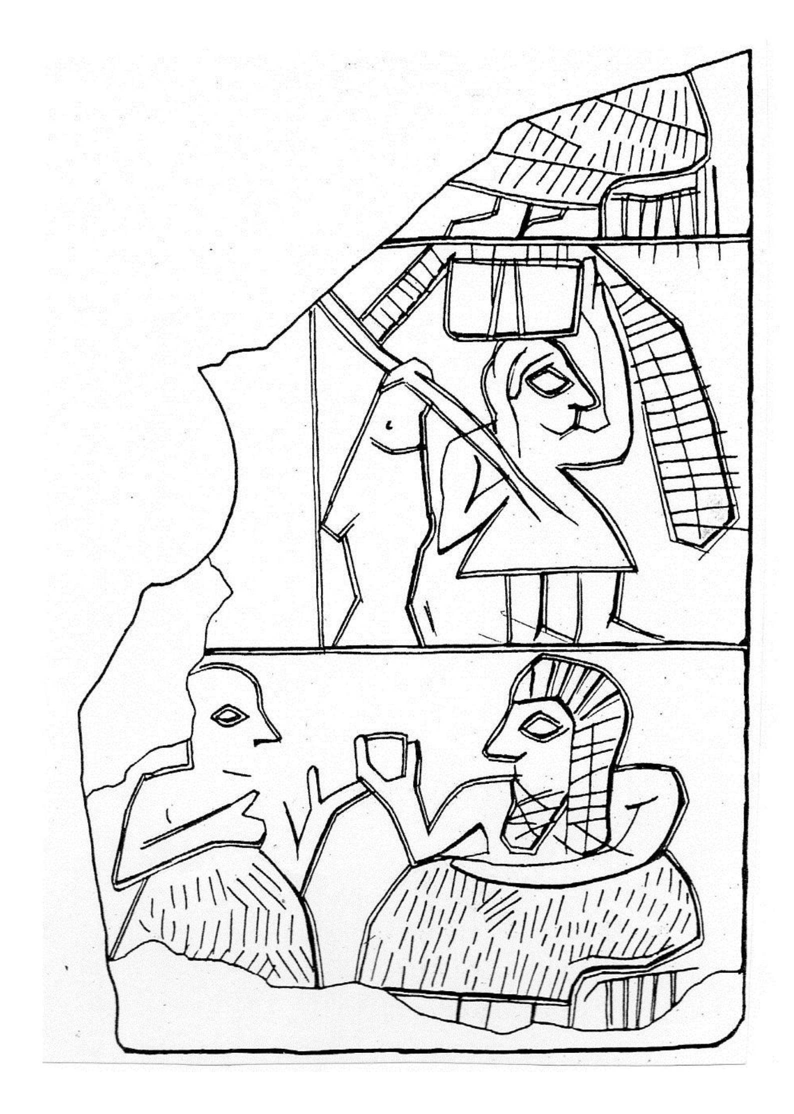
لوح نذري ذو الرقم (٢٩)

نقلا عن: Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit , PL.111 .



لوح نذري رقم (٣٠)

نقلا عن : Frankfort, H. "Sculpture Of The Third Millennium ", Op. Cit ,PL . 200



لوح نذري ذو الرقم (٣١)

نقلا عن : CrawFord, H.,op.cit,167.



لوح نذري ذو الرقم ٣٢-٣٣ نقلا عن :

Holzinger, E. , Op. Cit, P.313.



لوح نذري ذو الرقم(٣٤) نقلا عن :

Holzinger, E. , Op. Cit, P.313.



لوح نذري ذو الرقم(٣٥)

نقلا عن :مورتكات،انطوان، المصدر السابق ،ص٢٢٢.



لوح نذري ذو الرقم (٣٦)

نقلا عن : مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٢٢٢.



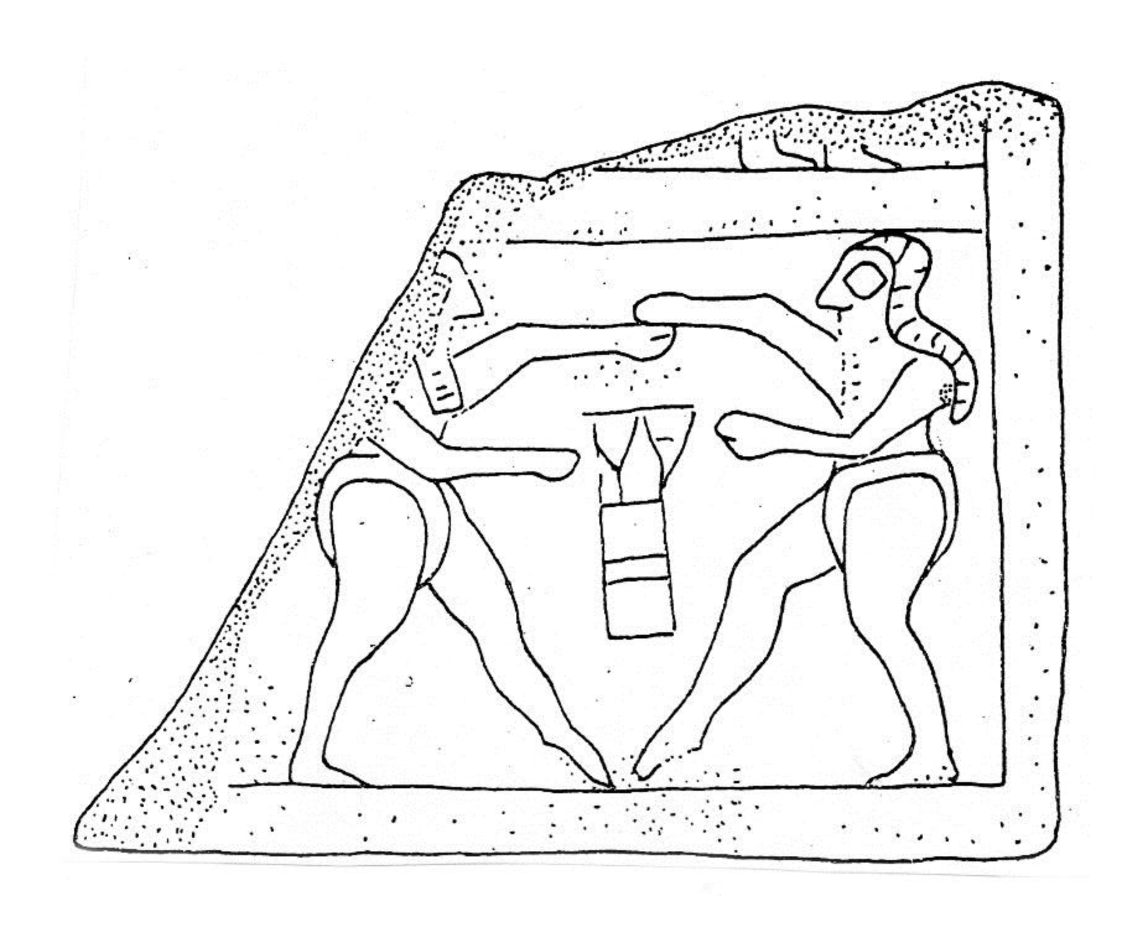
لوح نذري ذو الرقم (٣٧)

نقلا عن: .Holzinger, E. , Op. Cit, P. 316



لوح نذري ذو الرقم (٣٨)

نقلا عن :. Strommenger ,E . , Op.Cit ,P.412



قطعه تكميلية من لوح نذري ذو الرقم (40–أ) نقلا عن :

Bose, Johannes ,Ringkamph-Darstellungen in Frahdynastischerzeit ,Op.Cit , P. 32



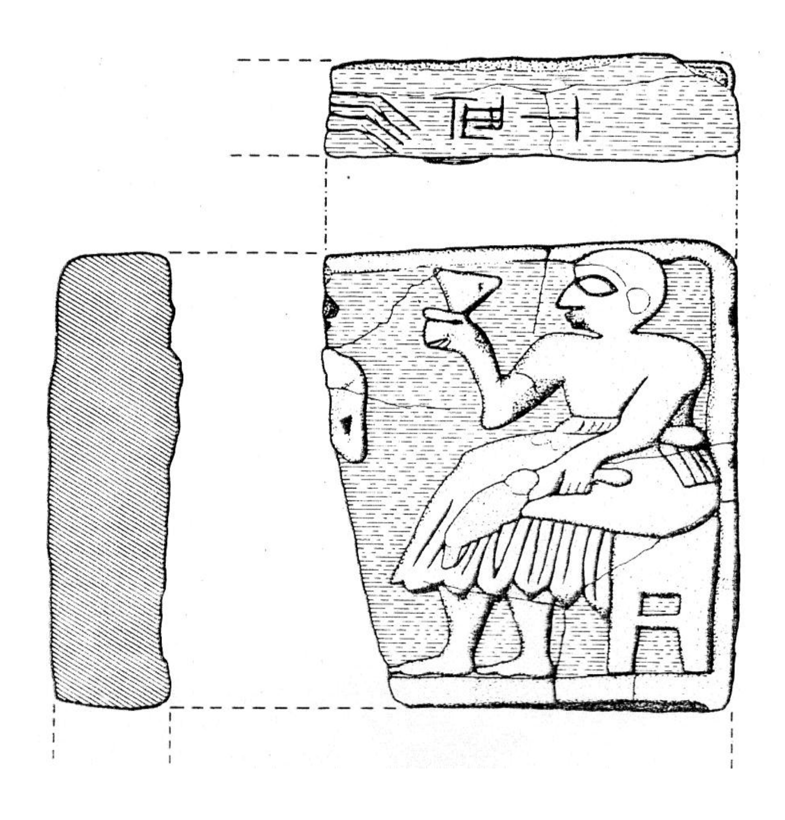
لوح نذري رقم (٤٠ –ب)

Boese ,J. ," Ringkamph-Darstellungen in FruhdaynastischerZeit"< P.35 .



لوح نذري ذو الرقم٤١

لوح نذري ذو الرقم (٤١)نقلا عن : مورتكات، أنطوان، المصدر السابق، ص٨٨-٩٠

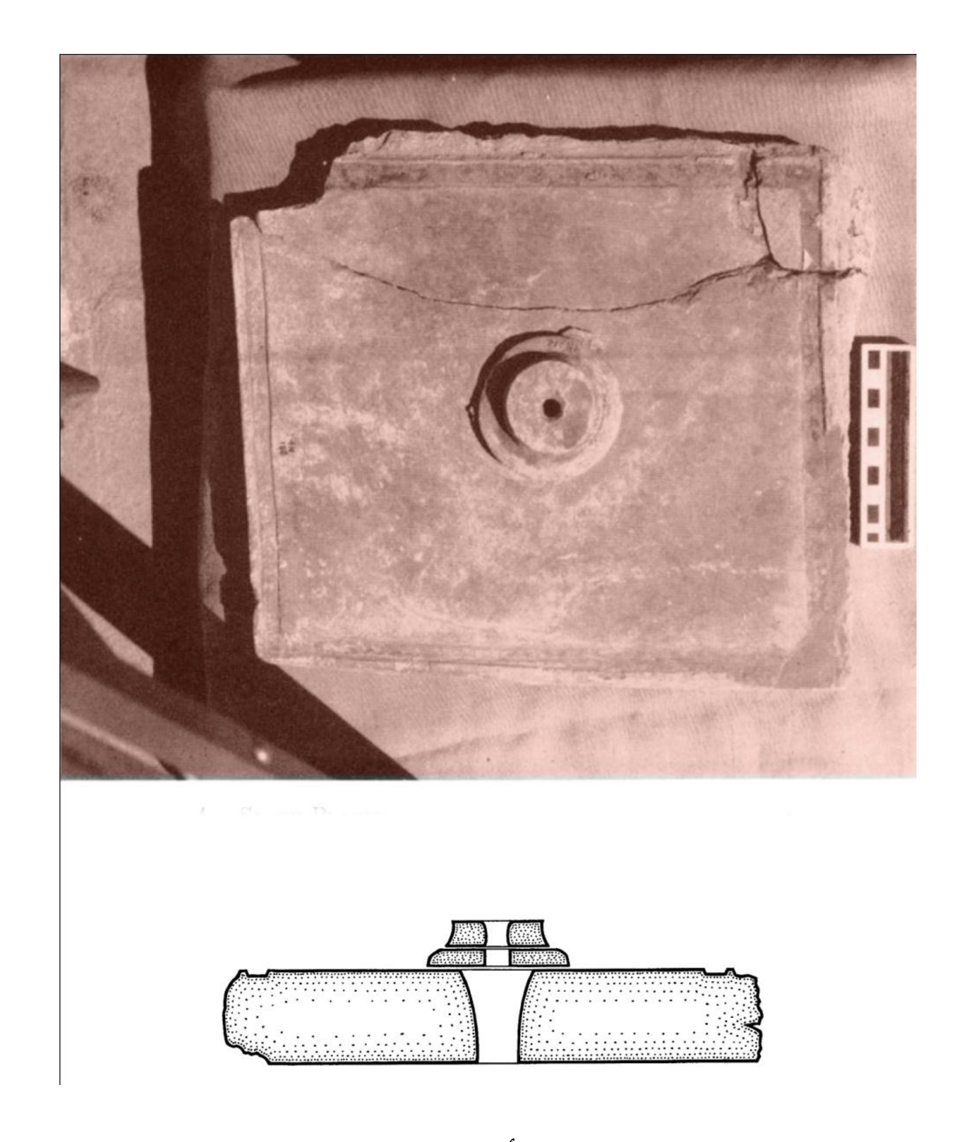


قطعه تكميلية من لوح نذري ذو الرقم (٤٢-أ) نقلا عن : " Kuhne, H.,
Diewiehplette Des Meranum", Op. Cit, P. 136



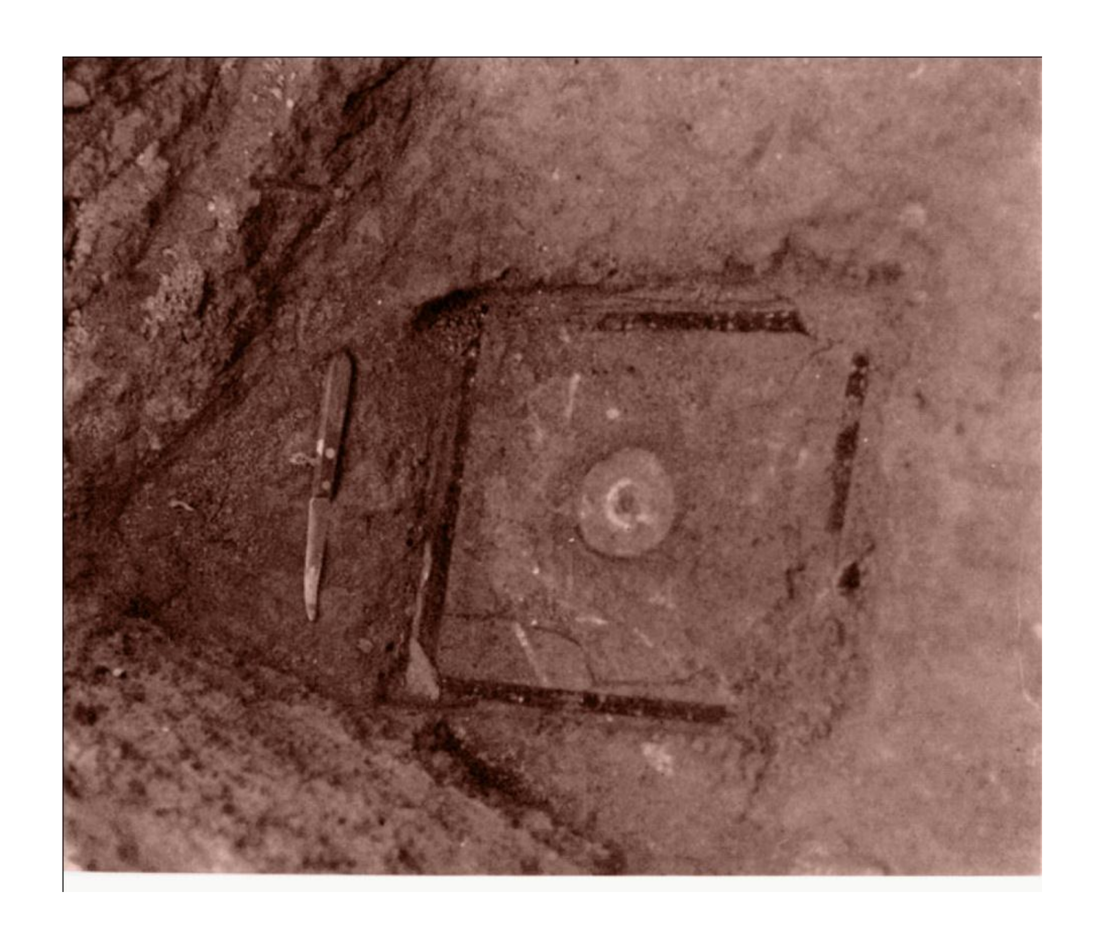
قطعه تكميلية من لوح نذري ذو الرقم(٤٢-ب) نقلا عن :

Kuhne, H., " Diewiehplette Des Meranum", Op. Cit, P. 136



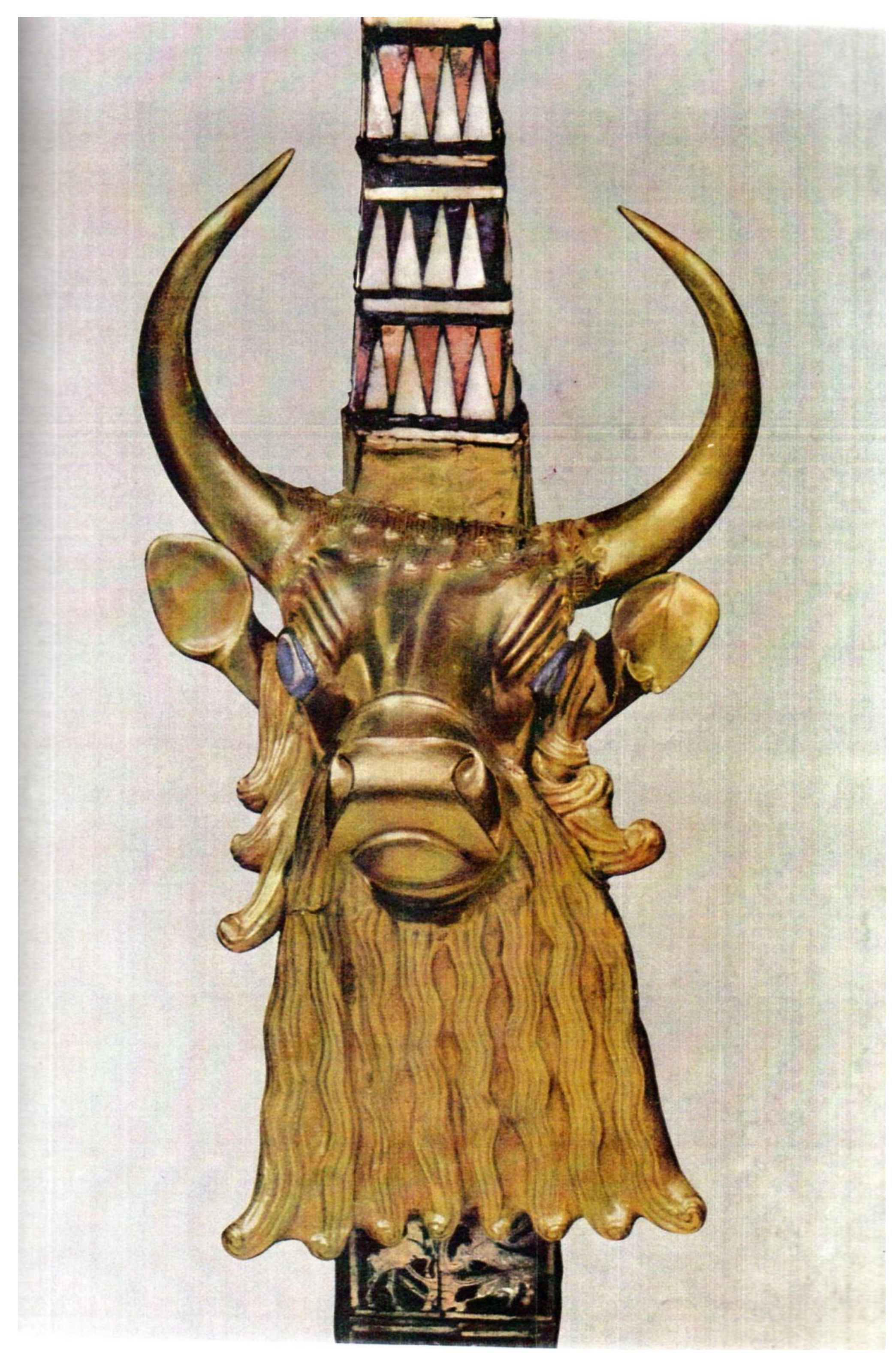
شكل ١-أ -ب نقلاعن:

Hansen ,D.P., "New Votive Plaques From Nippur", Op.Cit,P.151



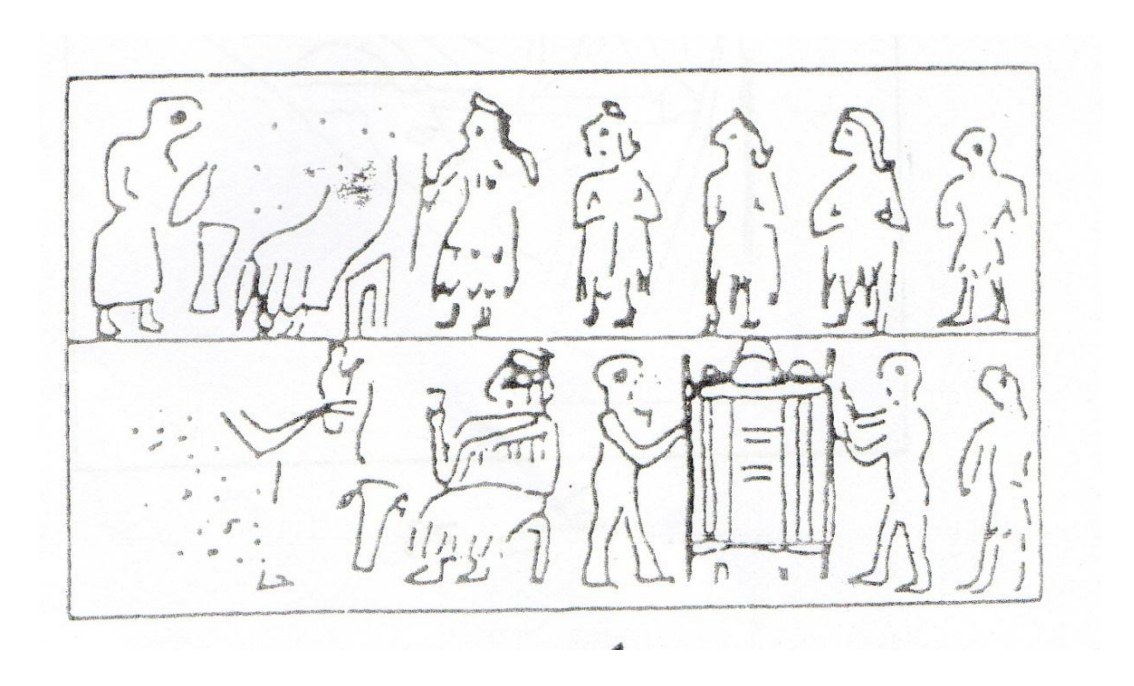
شكل ٢

نقلا عن : Hansen, D.P., "New Votive Plaques From Nippur", Op. Cit, P.146



شكل ٣ نقلا عن :

Strommenger ,E.,op.cit,p.12



شكل ٤

نقلا عن : مجيد، حسين ليث، دور الكاهن في العصر البابلي القديم ، المصدر السابق،

ص ١٥٧



شكل ٥

نقلا عن: Frankfort, H.,cylinder seals ,op.cit ,p. 74.

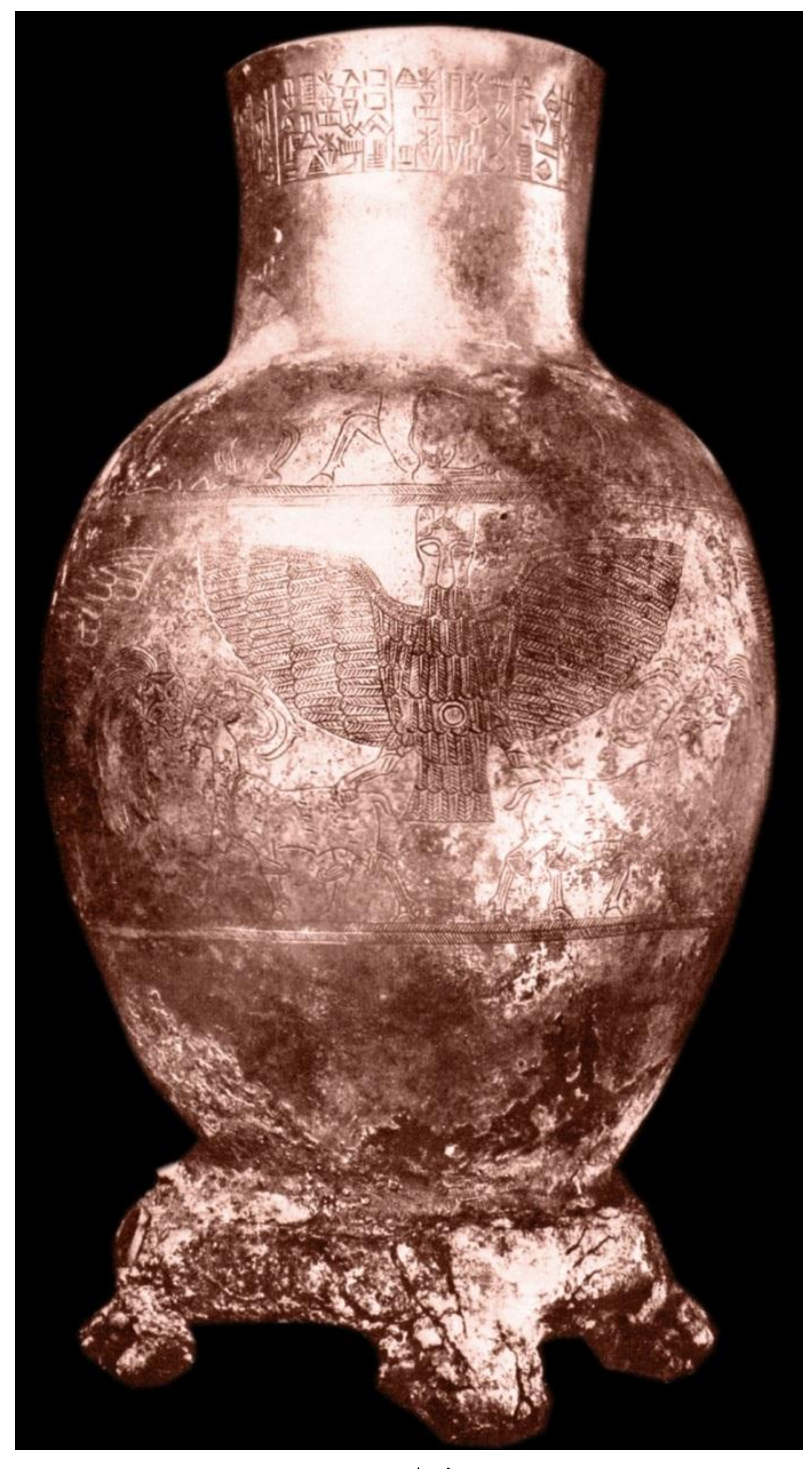


شكل ٦ نقلا عن :

نقلا عن : الراوي، هالة عبد الكريم سليمان، " المسلات الملكية في العراق القديم، المصدر السابق،ص ٤٢

شكل

Frankfort, H., The Art and Architecture,op.cit,p.66



شكل ٧

Frankfort, H., The Art and Architecture,op.cit,p.66



شكل ٨نقلا عن :

أنور رشيد، صبحي، المصدر السابق، ص٧٤.



شكل ٩

نقلا عن: Strommenger, E., op.cit, P. 136.



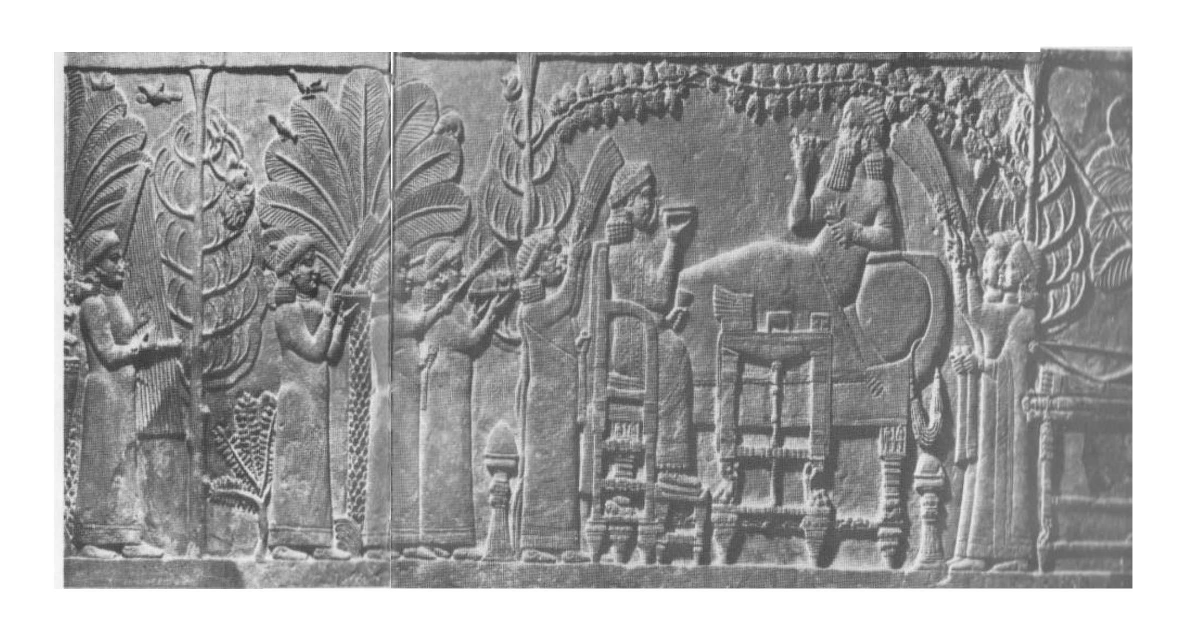
شكل ١٠ نقلا عن :

رشيد، صبحي أنور، تماثيل الأسس السومرية، المصدر السابق ،ص٣٤



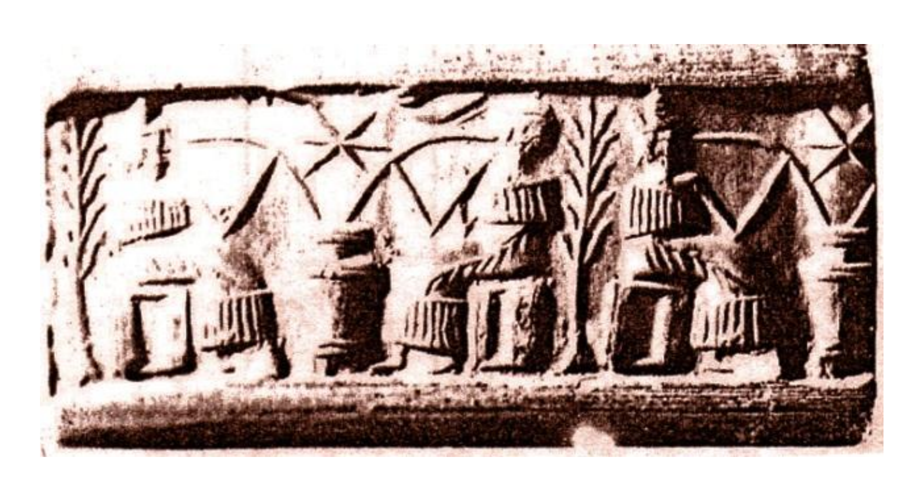
شكل ١١ نقلا عن :

Strommenger ,E.,Op.Cit,P.262.



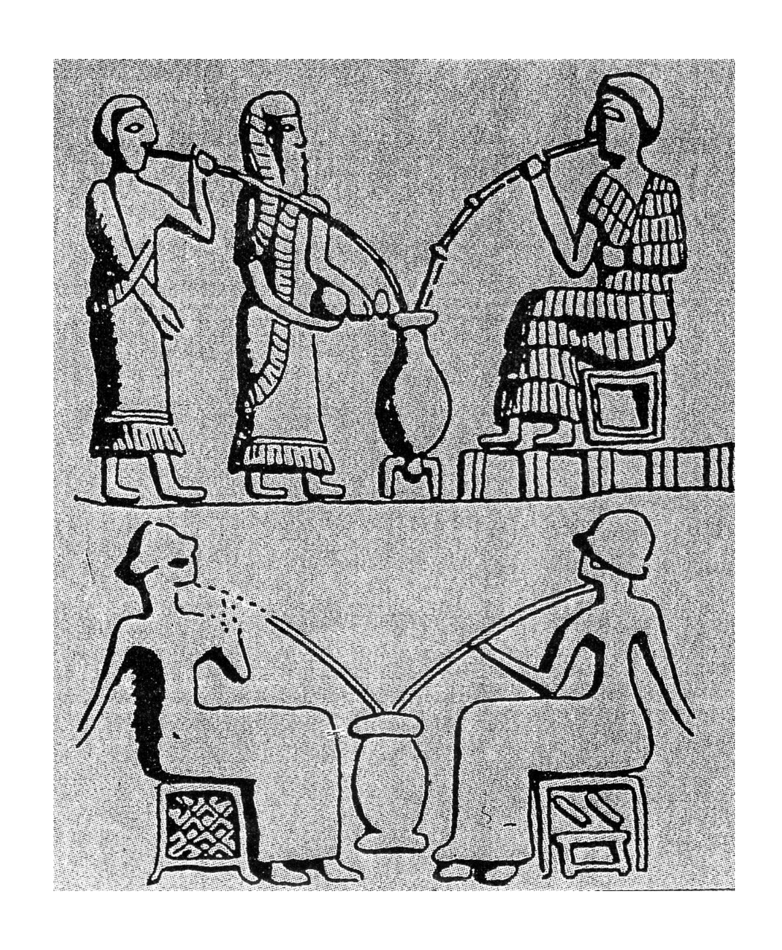
شكل (١٢) نقلا عن :

Reade, J, Assyrian Sculpture, (London, 1983),P.6



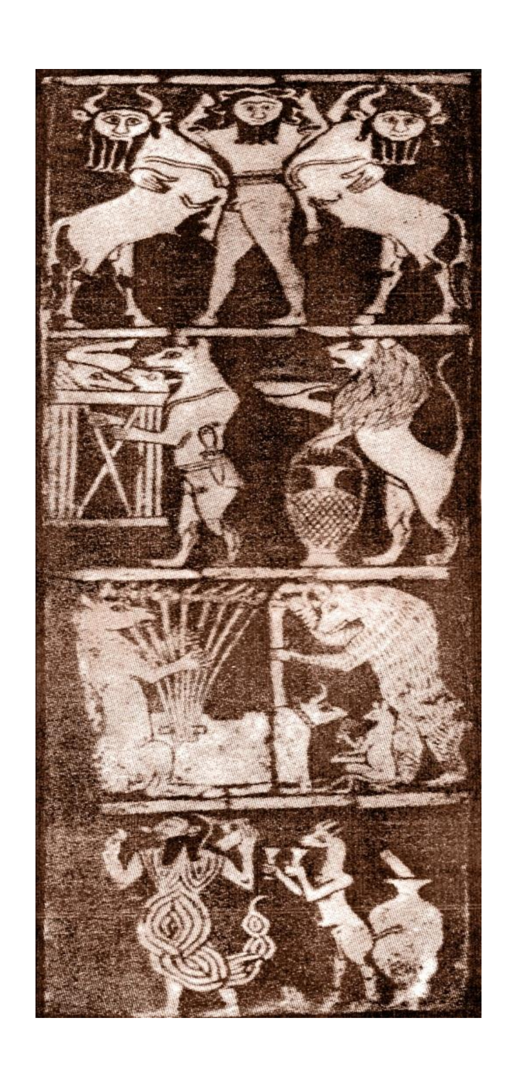
شكل (١٣)

نقلا عن: رشيد، صبحي انور، الاختام الاسطوانية، المصدر السابق، ص ٦٢.



شكل ١٤

نقلا عن : الجادر، وليد، "المنتديات العامة وصناعة الأغذية،مصدر سابق ،ص٧٤



شكل ١٥

نقلا عن : مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٥٢.



شكل 16 نقلا عن :

رشيد، صبحي أنور، المصدر السابق، ص٤٦-٤٧.



شكل ١٧

نقلا عن : رشيد، صبحي أنور، تاريخ الفن في العراق القديم، فن الأختام الأسطوانية،مصدر سابق ،٤٥



شكل ١٨

نقلا عن :باروا ،اندريه ، بلاد أشور ،مصدر سابق ،ص٣٢١



شكل ١٩ نقلا عن :

Frankfort, H., "Sculpture of The Third Millennium", Op. Cit, P.31



شكل ٢٠

نقلا عن : مظلوم، طارق،مصدر سابق ،ص٧١.

Abstract

The study sheds light on an important aspect of the iraqi civilizations which has left many important artistic works and achievements accomplished by iraqi artists , including the votive plaques which were chosen to be the subject matter of our study due to its significance which is chosely linked with the ancient iraqi religious thought and its effects on the society and the religious rites practiced by its members at that time they showed the role of religion on the life of the average iraqi individual at that period of the history of Iraq , and the use of art as a means to express religion . They provided agreat opportunity to get acquainted with the religious rites which were presented on them and the reason and occasion for they were made . Introducing votive plaques to temples was a means to get closer to the gods so as to achieve a wish or to get protected from some potential danger.

Presenting votive plaques was restricted to kings, rulers, the governing household members and the leading figures in the city . In addition to the artistic scenes, they carried some cuneiform inscriptions which expressed a group of implications and religious occasions , and were based on specific measurements , they were characterized by a central perforated lug ; this is the reason why they were called " the lugged plaques " , they were made of different stones and represented an outstanding characteristic of the history of art in ancient Iraq.

The study is divided in to three chapters preceded by an introduction dealing with the beginnings of religious beliefs in the ancient iraqi society, the first chapter is dedicated to the meaning of "votive "what is meant by the votive plaques ,the main reason for making them

and a review of the study examples . The second chapter deals with the artistic analysis of votive plaques , the stone and tools used to sculpture them and the artistic style of making them . The third chapter is concerned with studying the implications of the cuneiform writings inscribed on the votive plaques .

College of Art
University of Mosul



Memorial Relifs In Ancient Iraq Of The Third Mellin

Hala Abdul-Kareem Sulaiman Karmush Al- Rawi

Ancient History

Supervised

Assistant Professor

Dr. Ahlam Saad-Allah Al-Talibee

2012 A.D **1433 A.H**